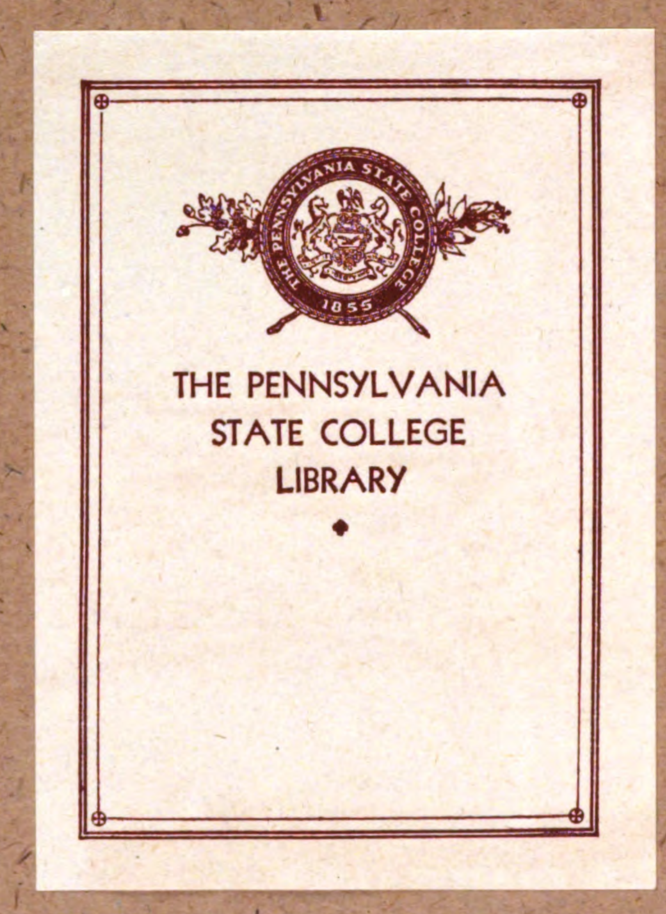
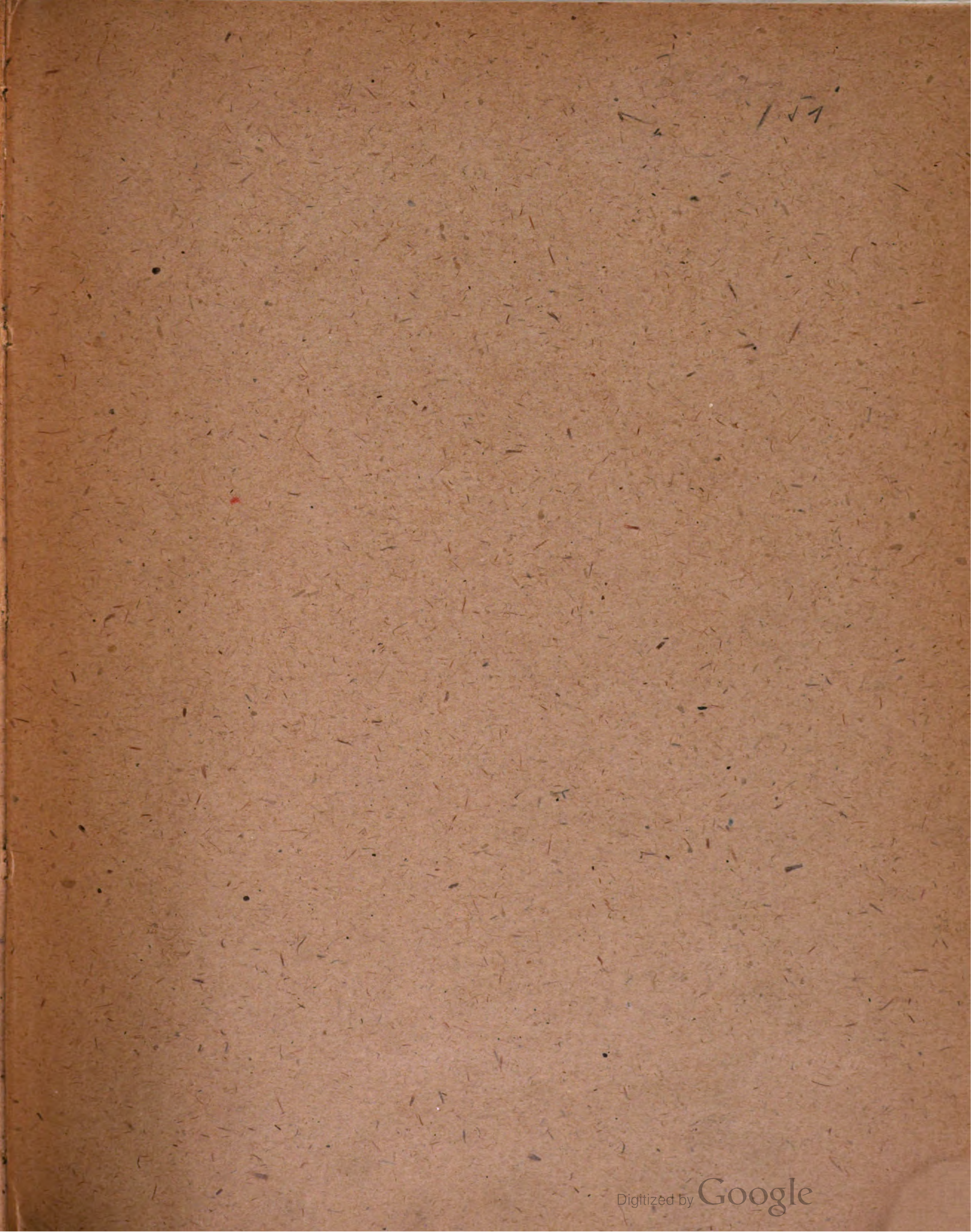
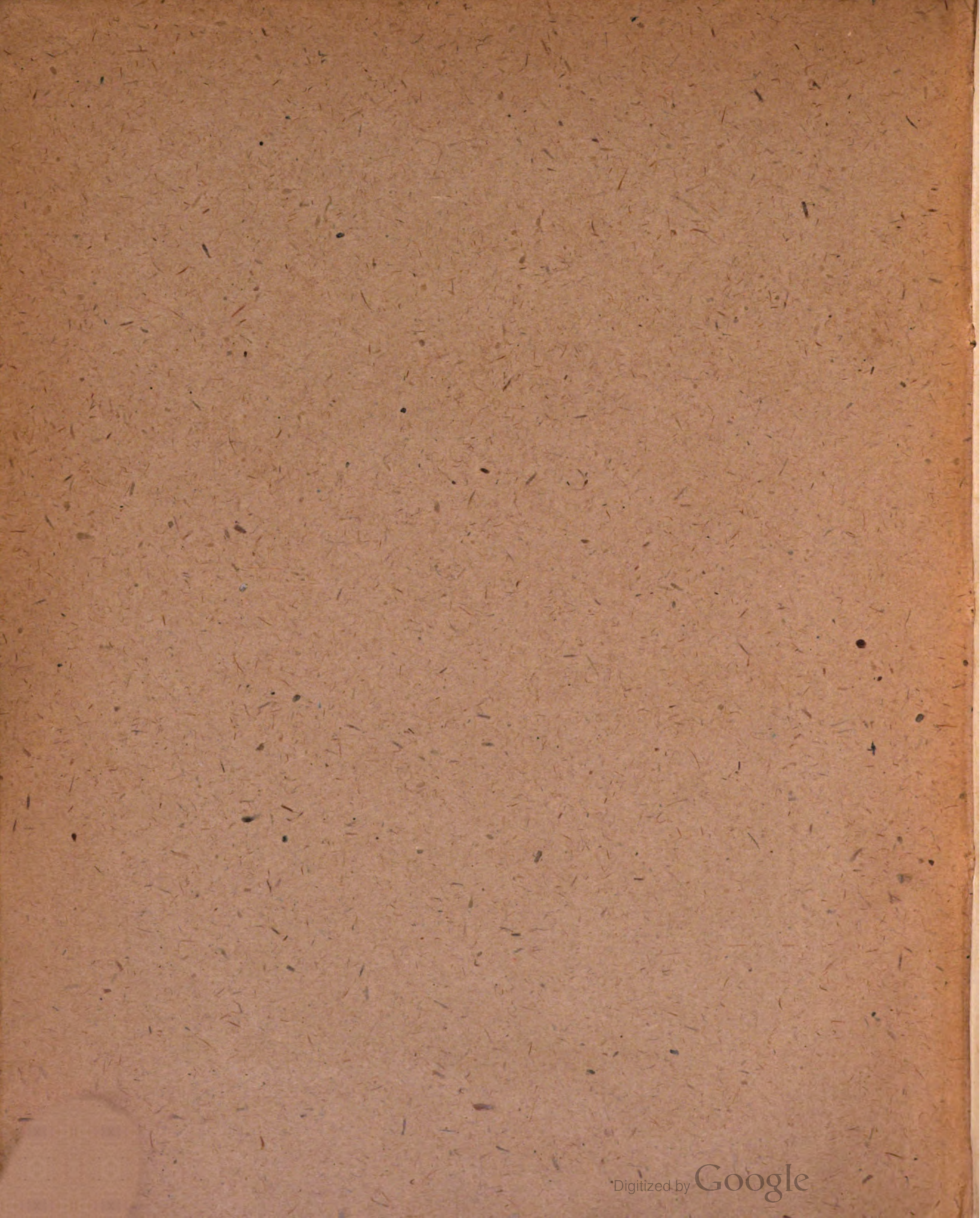



THE PENNSYLVANIA STATE COLLEGE
1855
THE PENNSYLVANIA
STATE COLLEGE
LIBRARY





HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. A. Baumstark-Bonn; Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. v. Glasenapp-Berlin; Privatdozent Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiß-Freiburg i. Br.; Professor Dr. J. Hempel-Greifswald; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. J. Körner-Prag; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. B. Meißner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Freiburg; Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin-Moskau; Professor Dr. H. Schaeder-Königsberg i. Pr.; Professor Dr. H. W. Schomerus-Kiel; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M.



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DEUTSCHE DICHTUNG VON GOTTSCHED BIS ZUR GEGENWART

VON

DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

I



1

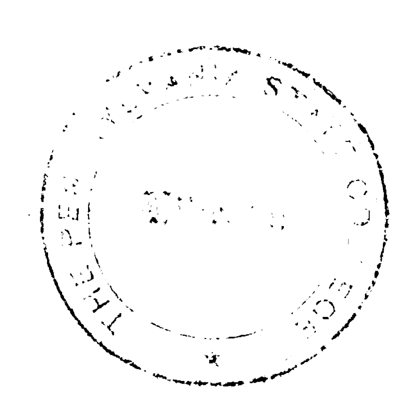
WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

Tiefe Nacht

Lynceus der Türmer
auf der Schloßwarte. Singend.

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Thurme geschworen
Gefällt mir die Welt.
Ich blick in die Ferne,
Ich seh in der Näh,
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mirs gefallen
Gefall ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen
Was je ihr gesehn,
Es sey wie es wolle
Es war doch so schön.
(Pause.)
Nicht allein mich zu ergetzen
Bin ich hier so hochgestellt;
Welch ein gräuliches Entsetzen
Droht mir aus der finstern Welt.
~~Funkenblicke~~
Funkenblicke

Das „Türmerlied“ aus „Faust“ II. Teil in Goethes Handschrift. Original im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.





Goethe.

Ausschnitt aus dem Gemälde „Goethe in Italien" von Joh. Heinr. Tischbein, Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.



1. Goethe in Italien. Gemälde von Joh. Heinr. Tischbein. Frankfurt a. M. Staedelsches Kunstinstitut. (Vgl. Taf. I)

DEUTSCHER KLASSIZISMUS

1. Voraussetzungen

Lange bevor deutsche Dichtung die Höhe erreicht, die mit dem Wort Klassizismus bezeichnet zu werden pflegt, gewinnen die Völker im Süden und Westen Europas eine klassische Dichterzeit. Eine weite Strecke der Entwicklung hatte deutscher Geist zu durchlaufen, ehe endlich im 18. Jahrhundert der Aufstieg sich vollzog, der dem Italiener, Franzosen, Engländer und dem Sohn der iberischen Halbinsel längst möglich geworden war und der dahin führte, wo einst die alten Griechen und Römer gestanden hatten.

So eigenwillig getönt die Klassizismen dieser nichtdeutschen Völker sind, so stark sie zuweilen von dem Wesen der Antike abweichen und dem Besondern ihrer Volksart Ausdruck geben, Voraussetzung bleibt doch für sie alle die Wiedererweckung des klassischen Altertums. Sie sind samt und sonders Auseinandersetzung mit der Antike. Auch auf deutscher Erde kümmert man sich seit Jahrhunderten um das Erbe, das die Alten hinterlassen haben. Allein nicht nur Erforschung der Antike, vielmehr die tiefgreifende Umbildung des Menschen, die

im engeren Sinn des Wortes als Renaissance bezeichnet wird und zuerst in Italien sich beobachten läßt, erwirkt alle neueren Klassizismen, den deutschen wie die anderen. Auffällig ist bloß, daß nur auf deutschem Boden solche Renaissance so spät sich wirksam zeigt. Sicherlich war nicht Unkenntnis der Antike schuld. Denn verhältnismäßig früh entwickelt sich auch innerhalb des deutschen Sprachgebietes zur Zeit der Renaissance eine tiefdringende Erforschung der Antike. Um 1500 sind Deutsche schon unter den Führern des Humanismus anzutreffen.

Nicht an größerer oder geringerer Gelehrsamkeit kann es gelegen haben. Die Deutschen scheinen vielmehr als Menschen verhältnismäßig spät die Stufe zu erreichen, auf der ein Klassizismus möglich ist. Ungewöhnliche Persönlichkeiten gibt es viel früher auf deutschem Gebiet, geistige Führer, die über die Grenzen ihrer Heimat hinaus starke Bedeutung gewinnen. An erster Stelle steht da Martin Luther. Aber schon die große Tat Luthers verrät, wieweit seine Umwelt noch von klassischer Haltung entfernt war. Sein Lebensgefühl ist so völlig verschieden von dem Goethes, aber auch Schillers, daß sofort einleuchtet, wie unmöglich es gewesen wäre, unmittelbar aus einer Welt, die er geformt hatte, zu einer klassischen Dichtung vorzuschreiten.

Luther prägt einen guten Teil der Sprache, die vom deutschen Klassizismus benutzt wird. Luthers Bibeldeutsch ist auf Schritt und Tritt nicht bloß bei Klopstock, auch noch auf den letzten Höhen des deutschen Klassizismus anzutreffen. Was in gewiß beträchtlicher Weiterentwicklung der Sprache Luthers durch das 17. und durch das beginnende 18. Jahrhundert hinzugetan wird, eine Umbildung, die immer noch in gleicher Weise unser Deutsch vom Frühneuhochdeutschen trennt, scheint kaum ins Gewicht zu fallen neben der Tatsache, daß Goethe wie Schiller willig Luthers Wortschatz nutzt. Doch hätte Luther jemals ausdrücken können, was nicht nur aus Goethes „Faust“, was schon aus Klopstocks und aus Lessings Werken entgegentönt? Luther verharrt im Umkreis des predigerhaft Erbaulichen, er bleibt Theolog. Und mit ihm verharrt der große Teil des 16. Jahrhunderts auf deutscher Erde innerhalb einer Erörterung von religiösen Fragen, der weder die eigentlichen Wünsche italienischer Renaissance noch die Tiefen des Innenlebens von Shakespeares Menschen zugänglich waren. Vom vorgeschritteneren Ausland gesehen, ist Deutschland im 16. Jahrhundert ein Tummelplatz von Glaubenskämpfen, wo nicht gar von tüfteligem Schulgezänke. All das meinte man anderswo längst überholt und eine Lebenshaltung gewonnen zu haben, deren freiere Menschlichkeit ihr Ebenbild in der Antike antraf. Solche freiere Menschlichkeit ist wirklich nur im 18. Jahrhundert von Deutschen gewonnen worden.

Der Verlauf, den unter Luthers Führung die deutsche Reformation nimmt, zerstört weit eher die Voraussetzungen eines Klassizismus, als daß er sie schüfe. In der Frühzeit der Reformation gibt es allerdings einen großen und hoffnungsvollen Augenblick, der einen engen Bund aller geistigen Mächte des Deutschtums anzukündigen scheint. Als Luther sich vor aller Welt an den christlichen Adel deutscher Nation wandte, griff er so weit aus, bezog er so viel in sein Vorhaben ein, daß mehr als Wandlung des Dogmas, daß volle Neugestaltung der deutschen Welt sich anzukündigen schien. Alles, was in eine bessere Zukunft wies, war hier miteinander verbunden. Nie faßte Luther die Erneuerung von Staat und Gesellschaft, von Denken und Leben in höherem und umfassenderem Sinn. Doch bald löste sich unter dem schweren Druck der religiösen Kämpfe das Band, das hier geschlungen worden war. Um das Wichtigste seiner Absichten zu retten, flüchtete sich Luther in den Schutz der Landesfürsten. Er gab den christlichen Adel deutscher Nation auf. Das erste Opfer war Ulrich von Hutten. Enger und enger zog Luther notgedrungen seine Kreise. Er wandte sich gegen die Bauern, die nach höheren



Rechten in der Gesellschaft riefen. Er verwarf als Schwarmgeister die vielen unter seinen Anhängern, die dem religiösen Gefühl volle Freiheit wahren wollten. Er schied seine Kreise säuberlich ab von denen des gelehrten Humanismus, der unter der Führung des Erasmus von Rotterdam allseitige Bildung höher einschätzte als dogmatische Bindung. Um sein Werk glücklich zu Ende zu führen und dessen Bestand zu sichern, schränkte er sich auf das Allernotwendigste ein. Wahrscheinlich wäre es ohne solche Selbstbescheidung zusammengebrochen.

Kein Einsichtiger wird wagen, Luther den Vorwurf der Undeutschheit zu machen. Indes hat er gewiß eine uralt mächtige Quelle deutschen Fühlens und Sinnens verschlossen, um sein Werk ganz in seinem Sinn zu gestalten. Luther entzieht sich früh der Mystik. Sie hatte im Mittelalter nicht bloß religiösem Leben neue Kraft geschenkt, auch gerade dem Deutschen eine Form des Verhältnisses zu Gott geboten, die deutschem Wesen besonders entsprach. Luthers Wunsch nach klarer Eindeutigkeit entfernte ihn mehr und mehr von den Gefühlssteigerungen der Mystiker. So stempelte er zu Schwarmgeisterei, was in seiner Umwelt Züge der Mystik wies.

Wichtige Voraussetzung der Mystik des Mittelalters, vorzüglich der Mystik Meister Eckharts, ist der Neuplatonismus. Noch durch Jahrhunderte wußte man die Grenze zwischen Plotin, dem Schöpfer des Neuplatonismus, und Platon nicht zu ziehen. Man sagte Platon und meinte Plotin. Die Renaissance Italiens kämpft in diesem Sinn für Platon gegen Aristoteles. Am Ende des 15. Jahrhunderts übertrug endlich der Florentiner Platoniker Marsiglio Ficino das Werk Plotins ins Lateinische. Einen uralten Born, der schon in der Frühzeit christlicher Theologie gern aufgesucht worden war, erschloß Ficino seinen Zeitgenossen. Die Deutschen hätten in Plotin unschwer ihr eigenes Fühlen, nicht nur nach der Seite der Religion, wiederfinden können. Aber was selbst der Renaissance Italiens starke Stütze bot, blieb damals auf deutscher Erde unbeachtet. Nur ganz wenige kümmerten sich um Plotin. Sie wußten, daß sie dadurch dem Zug der Reformation widersprachen; oder sie erfuhren das durch das Schicksal, das ihnen zufiel. Die Naturphilosophie der Spätrenaissance wurzelt in Plotin. Giordano Bruno, der 1600 auf dem Scheiterhaufen endete, knüpft an Plotin an. In den Schriften des „philosophus teutonicus" Jakob Böhme ist Plotinisches mit Händen zu greifen. Er starb, angefeindet von den Orthodoxen, etwa ein Vierteljahrhundert nach Bruno. Sein deutscher Vorläufer Paracelsus erschien der Mitwelt vollends als übler Scharlatan. Panentheisten waren sie alle, auch der Donauwörther Sebastian Franck, abermals ein Opfer seines Zeitalters.

Als endlich im 18. Jahrhundert sich ein deutscher Klassizismus entfaltete, war auf deutschem Boden der Panentheismus zum Siege gelangt, dank auch dem Engländer Shaftesbury, der um 1700 neuplatonische Weltansicht erfolgreicher vertrat als sein unglücklicher Wegbahner Giordano Bruno. Klarer und klarer wurde den Deutschen im Ablauf des 18. Jahrhunderts, wie sehr Plotin ihrem eigenen Weltbild, aber auch ihrem künstlerischen Formwillen entgegenkam. Genau das, was vom Reformationszeitalter verpönt worden war, erwies sich jetzt als bester Nährboden einer hochemporwachsenden deutschen Dichtung. Hier war auch eine Haltung des Menschen zu gewinnen, die einen Klassizismus ebenso gewährleistete wie das gesteigerte Menschentum, das anderswo längst gleiche Kraft besessen hatte.

Und der Deutsche war zu einer Weltansicht hingeführt, die ihm wie keine andere eingeboren war. Wer heute mit geschichtlich geschultem Auge auf den Gang der Entwicklung des deutschen Geistes zurückblickt, trifft auf Schritt und Tritt Zeugnisse für ein Streben, das ebendahin wies, wo später der deutsche Klassizismus sein Bestes und Eigenstes fand. Ein guter Maßstab ist da die immer wieder auftauchende Verwandtschaft mit Plotins Denken.



2. Shaftesbury. Kupferstich von Gribelin nach Closterman

Das 17. Jahrhundert konnte sich dieser Zusammenhänge noch nicht bewußt werden. Ausdrücklich will es von Anfang an für den Deutschen die Renaissance gewinnen, die von den anderen längst erreicht war. Allein gerade weil der Deutsche zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon feste Formen einer Wiedererweckung antiken Geistes und antiker Kunstform in Europa antraf, drang er selten bis zum Urbild vor, sondern begnügte sich mit dem neueren ausländischen Abbild. Darum wirkt manches in der Dichtung des Jahrhunderts wie bare Ausländerei. Viel Mühe hatte der Sohn des 18. Jahrhunderts, diese sklavische Abhängigkeit vom Ausland zu überwinden. Auch verengte sich in dem Jahrhundert der Orthodoxie die Aufgabe, die sich die Wiedererwecker der Antike stellten, mehr und mehr auf Bloßformales. Antiken Geist, sei's im Sinn Plotins, sei's in anderem, neu aufzurufen, schien fast unmöglich in einer Welt der Glaubenskämpfe, die von der Reformation bedingt waren.

Um so wichtiger ist, daß die Besten unter den Dichtern des Jahrhunderts, die Fleming, Gryphius, Scheffler und ihre nächsten Gesinnungsgenossen, etwas von dem panentheistischen Lebensgefühl und von der Lebenshaltung verraten, die dem 18. Jahrhundert ganz bewußt werden sollte. Es ist, wenn nicht Rückkehr zu deutscher Mystik, doch Gesinnungsverwandtschaft mit Geistern von der Prägung Jakob Böhmes. Umgeben von Dichtern, die, statt Renaissance zu schaffen, gleich dem vorgeschritteneren Ausland schon Schwung und Wucht des Barocks in deutsche Wortkunst hineintrugen, spüren einige wenige nach dem eigentlichen Sinn, den das Leben für den mystisch veranlagten Deutschen hat. Die ungeheuren Erschütterungen des großen Krieges fördern solche Selbstbesinnung. Sie erwecken alte deutsche Mystik zu neuem Leben im Pietismus. Vom Pietismus gehen die deutschen Klassiker aus. Er öffnet ihnen, vor Shaftesbury und früher als der Engländer, den verschütteten Weg zu den Urquellen deutschen Fühlens, im Leben wie in der Kunst.

Läßt sich mithin ungefähr erkennen, warum der deutsche Klassizismus nicht früher hat kommen können, so bleibt immer noch die Frage offen, warum er im 18. Jahrhundert tatsächlich erzielt worden ist. Jeder Versuch, diese Frage zu beantworten, stößt auf das unauflösbare Problem der Persönlichkeit. Keiner vermag nachzuweisen, daß unter allen Umständen im

18. Jahrhundert geniale Begabungen aus den Zeitbedingungen erwachsen mußten. Es bleibt unsicheres Tasten, wenn vermutet wird, daß auch ohne die Persönlichkeit Lessings oder Goethes der deutsche Klassizismus in diesem Augenblick hätte erstehen müssen. Daß also die Zeit reif gewesen sei, die große Tat zu leisten, daß diese Tat geleistet worden wäre, auch wenn andere ihre Träger dargestellt hätten, daß sie dann vielleicht nicht ganz so wie in Wirklichkeit ausgefallen, daß indes ein Höchstes unter allen Umständen gekommen wäre, ein Höchstes, das nicht überholt, das vielmehr nur in vielfacher Abwandlung wiederholt werden konnte.

Allein wer auch nicht den mehr oder minder naturwissenschaftlich gefaßten Begriff einer höchsten Reife ins Feld führt, nach der nur noch ein Ernten möglich ist, wer vielmehr bloß erkennen möchte, welchen Wesens der deutsche Klassizismus ist und wieweit er sich von seinen Vorstufen und von seiner Nachfolge unterscheidet, wieweit er jene wie diese übertrifft, stößt sofort auf neue schwere Fragen. Ist deutscher Klassizismus, ist Klassizismus überhaupt immer eine unübertreffliche Höhe? Ist es mehr als konventionelle Betrachtungsweise, sich unbedingt vor einem Klassizismus zu beugen und besonders dessen Nachwelt wie etwas Minderwertiges zu fassen? Der gewohnte Blick auf die Antike scheint dies Verfahren zu rechtfertigen. Anders wird es sofort, wenn die Klassizismen neuerer Zeit gewertet werden. Gern sei zugegeben, daß England vor Shakespeare, Spanien vor Cervantes, Lope und Calderon keine ebenbürtigen Schöpfer auf dem Gebiete der Dichtung besessen haben. Ist indes auf deutschem Boden, wie selbstverständlich in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit, auch im Zeitalter der Hohenstaufen gar nichts geschaffen worden, das an die klassische Poesie des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts heranreicht? Und hat sich dort wie hier nicht nachträglich noch Neues und Wertvolles eingestellt? Ist im Umkreis des Dichtens nicht noch manches Wichtige hinzugewonnen worden? Sind nicht vielleicht sogar Persönlichkeiten aufgetreten, die an echt künstlerischer Begabung den Klassikern gewachsen waren? Sicherlich hat in Frankreich noch während des 19. Jahrhunderts die Lyrik Ausdrucksmöglichkeiten erobert, die im Zeitalter Ludwigs XIV. nicht von ferne erzielt worden waren. Die reiche Entwicklung des Romans ist vollends in England wie in Frankreich viel jünger als der Klassizismus. Byrons Genie mag immerhin an Shakespeare nicht heranreichen. Ausgeschlossen aber ist nicht, daß eines Tages Shakespeare wieder niedriger eingeschätzt, daß dann Byron als der eigentliche Gipfel englischer Dichtung gefaßt wird.

Solche Wandlung im Bewerten hat ja der deutsche Klassizismus schon während des 19. Jahrhunderts vielfach erfahren. Sie war notwendige Folge der fortschreitenden Entwicklung des Zeitgeistes. Jeder Schritt, der weiterführt — er braucht sicherlich nicht emporzuführen —, drückt sich aus im Lebensgefühl des Tages oder ist auch dessen Ergebnis. Daher stellen sich zunächst das Lebensgefühl einer unmittelbaren Gegenwart und das einer jüngsten Vergangenheit zueinander wie unüberbrückbare Gegensätze. Bei nur wenig größerem Abstand ist die Schärfe dieser Gegensätze schon abgeschwächt. Empfindet das Heute ein Gestern wie etwas völlig Wesensfremdes, so kann es dem Vorgestern oder einer noch weiter zurückliegenden Vergangenheit mehr Verständnis entgegentragen. Wirklich wehrt sich das spätere 17. Jahrhundert in England am unbedingtesten gegen Shakespeare. Und erst um 1700 gewinnt er wieder mehr und mehr Achtung. Gegen den französischen Klassizismus liefen nicht lange nach dem Tode Racines und noch zu Voltaires Zeit die Franzosen selbst Sturm. Seitdem sind sie ihrem Klassizismus viel gerechter geworden. Schiller und ein paar Jahrzehnte später Goethe treffen kurz vor ihrem Ende auf den schroffsten Widerstand. Dann bekehrt man sich allmählich wieder zu Schiller; um 1859 gilt er für fast unbestritten. Auch Goethe steigt im Laufe des



Jahrhunderts wieder zu der Höhe empor, die ihm einst willig eingeräumt worden war. Allerdings muß Schiller dann abermals, vor allem durch Otto Ludwig, sich entwertet erblicken. Die umstürzlerischen Vorstöße deutscher Dichtung am Ende des 19. Jahrhunderts kehren sich auch gegen Goethe. Doch nur kurze Zeit scheint es, als habe der Naturalismus die deutsche klassische Dichtung entthront. Für Goethe setzten sich Nietzsche und dessen Dichtergefolge ein, voran Stefan George. Wenn der Expressionismus endlich ganz von Goethe wegzuführen strebt, so macht sich um so fühlbarer, wie enge mit Goethe verknüpft die unmittelbar vorangehende deutsche Dichtung und deren Vertreter waren. Gleich dem Expressionismus ist inzwischen auch der Kampf gegen die Welt Goethes wieder ins Hintertreffen gerückt.

Allein nicht das Gefühl jeder neuen Literaturschicht, die etwas Eigenes vertritt und schon deshalb von altem Bildungsbesitz abrückt, kommt hier in Frage. Sie haben alle, in Deutschland wie anderswo, nach dem Klassizismus etwas Neues zu sagen gehabt. Entscheidend wichtig ist allein, ob auf deutschem Boden dies Neue nur Abwandlung des Alten oder etwas gattungsmäßig Verschiedenes, ob es wohl gar etwas ist, mindestens etwas enthält, was dem deutschen Klassizismus fehlt und deshalb einen vielleicht inzwischen überwundenen Mangel des deutschen Klassizismus bezeichnet.

Es läßt sich nicht bezweifeln, daß auf deutschem Boden im 19. Jahrhundert die Dichtung eine stärkere Farbenkraft gewonnen hat, daß neben solcher Dichtung die klassische etwas blaß wirkt. Allein diese Tatsache könnte auch als Folge eines Bildungsabstieges gefaßt werden. Ist neben dem gebändigten Realismus Goethes die Kunst, die, dem Leben nähergerückt, im 19. Jahrhundert sich entfaltet, ein wirklicher Fortschritt? Wir stehen diesen Vorgängen zu nahe, als daß ein unparteiisches Urteil, ein unvoreingenommenes Werten des Für und Wider schon möglich wäre. Gerade wo gegen den Realismus des letzten Jahrhunderts vor kurzem erbittert gekämpft wurde, war zu viel Parteileidenschaft am Werk, als daß klare Überschau sich ergeben hätte. Vom Standpunkt des 19. und 20. Jahrhunderts ist eine rechte Entscheidung überhaupt nicht zu gewinnen. Nur ein Vergleich mit den Klassizismen anderer Völker, mit Erscheinungen also, die älter sind als das Werk Lessings oder Goethes, gewährt ein halbwegs richtiges Bild. Nur von solchem Blickpunkt aus läßt sich die Gefahr meiden, aus Gründen, die bloß für die Zeit nach Goethe gelten, dem deutschen Klassizismus unrecht zu tun. Ganz ebenso besteht allerdings auch die Gefahr, daß aus solchen Gründen ihm zuviel des Guten nachgesagt wird. Wenn Wissenschaft sich an die schwere, ihr nicht unbedingt vorgeschriebene Aufgabe wagt, eine ästhetische Wertung zu bestimmen, sollte sie doch mindestens auf Wege verzichten, die so leicht als Abwege sich offenbaren wie Wertung aus dem Lebensgefühl der Gegenwart oder der nächsten Vergangenheit.

Die Literaturwissenschaft des XIX. Jahrhunderts hat ästhetische Selbstbesinnung gern aufgegeben. Aufgegeben hat sie die großen Gewinne ästhetischer Selbstbesinnung aus älterer Zeit. Dafür gefiel sie sich in einem unsicheren, meist recht persönlichen Werten, das bestenfalls dem Lebensgefühl des Augenblicks entsprach. Ästhetische Forderungen, die ein einzelner Dichter oder eine Dichtergruppe vertrat, wurden wie ein Kanon hingenommen. Wieviel Sünden des Bewertens, das im Kreis der Fachwissenschaft geübt wurde, hat allein der eine Spielhagen dank seiner durchaus einseitigen Ansicht von der Objektivität der Erzählungsform auf dem Gewissen. Man meinte etwas Besonderes zu leisten, wenn man dem Erzähler wohlwollend auf die Schulter klopfte und ihm zubilligte, daß er nur wenig dazwischenrede.

Auf der anderen Seite war es gern geübter Brauch, die Klassizismen fremder Länder einfach durch die Brille zu sehen, die im 18. Jahrhundert geschliffen worden war. Shakespeare war damals hoch genug emporgehoben worden, daß man sich berechtigt fühlte, deutschen Klassikern vorzuhalten, sie reichten nicht an ihn heran. Umgekehrt war es fast unbestrittenes Dogma, daß Corneille, daß Voltaire, daß sogar Racine tief unter dem deutschen klassischen Drama sich bewege. Als einer der ersten erhob Nietzsche Einwände gegen



die gewohnte Überschätzung Shakespeares und gegen die ebenso gewohnte Unterschätzung der französischen Klassiker. Andere sind ihm gefolgt. Paul Ernst vollends wandte und wendet sich immer wieder gegen die vielen, die in Shakespeare das wahre Heil der Tragödie suchen. Nur langsam bekehrte sich die Fachwissenschaft zu einer gerechteren Beurteilung. Wichtig in diesem Zusammenhang war der Nachweis, wieviel Verwandtschaft zwischen einzelnen Tragödien Goethes und Schillers einerseits und denen des französischen Klassizismus anderseits besteht.

Es ist klar, daß solche bequeme Vorurteile überwunden haben muß, wer zeigen will, wie sich der deutsche Klassizismus in seinem Wesen von den nichtdeutschen Klassizismen unterscheidet, ob er auch zu seinem Nachteil, nicht bloß zu seinem Vorteil anders geartet ist als sie.

2. Farbenarmut des deutschen Klassizismus

Fast allgemein gesteht man zu, daß Shakespeare ein reicheres Leben in seinen Schöpfungen spiegelt als die deutschen Klassiker, daß er für eine bewegtere, für eine weltgeschichtlich reichere Welt zu dichten hatte, daß er kühner die letzten und stärksten Spannungen der Menschenseele auf die Bühne stellt, nicht nur als Lessing oder der reife Schiller, auch als der Dichter des „Faust". In den „Räubern" verspürt man wohl etwas von verwandtem Tiefgang. Doch wieweit unterscheidet sich der Irrweg eines Sohnes des tintenklecksenden Säkulums von den kühnen Bahnen der Heroen Shakespeares, wie kleinlich und sinnlos wirkt sein Treiben neben den Entschlüssen und Taten der Thronräuber des Engländers. Sogar wenn Shakespeare ins Wunderbare hinübergreift, wirken seine Tragödien wie Abbild einer lebenskräftigen Vorstellungswelt, sind sie nicht Ergebnis einer Phantasie, die sich am denkenden Aussinnen von Möglichkeiten oder an fernliegenden, dem unmittelbaren Erleben des Dichters fremden Geschehnissen emporrankt. Lessing konnte in „Emilia Galotti" noch ein gut Teil tatsächlicher Zustände hineintragen, die durch die Lebensgewohnheiten der Fürsten des Zeitalters bedingt waren. Schiller tat Gleiches fühlbarer in „Kabale und Liebe". Aber ärmlich ist diese Welt wollüstiger Duodezfürsten des 18. Jahrhunderts neben dem folgenreichen weltgeschichtlichen Geschehen der Tragödien Shakespeares.

Noch wenn Shakespeare in ferne Vergangenheit fremder Länder zurückging, durfte er sich des Bewußtseins freuen, daß er nur die ihm geläufigen Züge weltgeschichtlicher Vorgänge und weltgeschichtlich bedeutsamer Menschen auf solche ferne Vergangenheit zu übertragen brauchte. Gewiß hat Schiller in „Wallenstein", in „Tell", in „Demetrius", nicht zuletzt in der „Jungfrau von Orleans" Farben verwertet, die ihm geschichtlicher Vorgang seines Zeitalters reichte. Aber gerade die Heimat bot sie ihm am allerwenigsten. Fremd blieb ihm das stolze Gefühl, nur unter den Zuschauern seiner Dramen Umschau halten zu müssen, wenn es galt, eine weltgeschichtliche Persönlichkeit von großem Ausmaß auf die Bühne zu stellen. Selbst die Sehnsucht eines unterdrückten, vom Feinde geknechteten Volkes nach Freiheit blieb für Schiller in „Tell" mehr gedankliche Erwägung als unmittelbares Erleben. Wenige Jahre später war es anders geworden. Heinrich von Kleist konnte schon das Lebensgefühl eines guten Teiles der Deutschen in die „Hermannsschlacht" und in den „Prinzen von Homburg" aufnehmen.

Kleist tat, was antike wie französische klassische Tragik gern getan hatte. Die antike Tragödie — soweit sie erhalten ist — meidet es meist, die französische immer, gleich den Historien Shakespeares die entscheidenden Augenblicke jüngster Entwicklung der eigenen Heimat unmittelbar in Dichtung umzusetzen. Desto fühlbarer wird da wie dort, daß geschichtlichen, ja sagengeschichtlichen Vorgang Persönlichkeiten nutzten, die wußten, wie es im Leben des Staates zugeht. Menschen und Vorfälle, wie sie in den geschichtlichen Quellen erscheinen, waren dem Dichter aus seiner nächsten Umwelt geläufig, weil diese Umwelt selbst von welt-



geschichtlicher Bedeutung erfüllt war. Ebenso verhielt es sich in der Antike. Sophokles war ja Staatsmann, und ihm war bekannt, daß noch bei der dramatischen Gestaltung eines sagenhaften Geschehnisses immer wieder auftauchen konnte, was ihn jeden Tag im Leben des athenischen Staates überraschen, ihm die Notwendigkeit tatkräftigen Entschlusses aufdrängen mochte. Die Engländer, Spanier, Franzosen brauchten nur in der nächsten Vergangenheit und in der Gegenwart ihres Heimatlandes Umschau zu halten, um die machtvollen Konflikte, die ihnen ein Stoff aus uralter Zeit wies, im Leben anzutreffen, aus nächster Nähe zu ergründen und in ihrem Wesen zu fassen. Ganz anders erging es den deutschen Klassikern.

All das ist Folge der ofterwähnten und oftgewürdigten Tatsache, daß der deutsche Klassizismus in eine Zeit fällt, die sich gründlichst von den Zeitaltern der Klassizismen anderer Völker unterscheidet. Wenn auch nicht durchaus auf der Höhe der Geschichte ihres Volkes, so doch immer während eines Zeitraumes von ungemeiner geschichtlicher Bewegtheit setzt sich anderswo der Klassizismus durch. Das 18. Jahrhundert bot dem Deutschen nicht, was Äschylos und Sophokles in Athen, Horaz oder Vergil in Rom, Shakespeare in dem England der Königin Elisabeth, die Spanier im Lande der Habsburger des 16. und 17. Jahrhunderts, die Franzosen im Siècle de Louis XIV vorfanden. Nie vielleicht bot dem Frohgefühl, ein Deutscher zu sein, die Zeit so schwache Stützen wie nach dem Dreißigjährigen Krieg. Mühsam ringen sich die Deutschen des 18. Jahrhunderts wieder zu einigem Stolz auf ihr Volkstum und zu dem Bewußtsein durch, daß im Reigen der Völker auch der Deutsche seine Rechte besitze. Und auch solches Steigen des Selbstbewußtseins erreicht im 18. Jahrhundert nur eine Höhe, auf der bloß geistige Leistung in die Wagschale geworfen wird. Wie sollte auch damals schon das Gefühl sich einstellen, das doch den Athenern der Zeit des Sophokles, den Römern unter Augustus, den Engländern im Reich Elisabeths, den Spaniern zur Zeit ihrer Weltherrschaft, den Zeitgenossen Ludwigs XIV. ganz geläufig und selbstverständlich war, die unerschütterliche Überzeugung von der Größe ihres Heimatstaates, von dessen Wichtigkeit für die Welt? Den Landeskindern Friedrichs II. fiel damals noch am gewissesten etwas von stolzem Staatsgefühl zu. Allein dieser Fürst hatte selbst am kraftvollsten die Einigkeit eines ganzen Deutschlands vernichtet. Noch lag in ferner Zukunft, daß als Ergebnis seines Wirkens einst ein neues ganzes oder fast ganzes Deutschland erstehen sollte. Dann blickte ja auch Friedrich der Große so verächtlich auf deutsche Dichtung herab, daß nicht einmal einer seiner Preußen auf dem wiedererwachten Heimatstolz ein Kunstwerk aufzubauen wagte oder auch vermochte. Nur ein einziges klassisches Werk, „Minna von Barnhelm", ist von solchem Stolz auf preußisches Wesen getragen, tritt — freilich ganz verschieden in seinem Lebensgefühl, in seiner Ausdrucksart und in der Art und Weise der Huldigung — neben Werke der französischen klassischen Bühne, die von der Größe des Beherrschers der Heimat künden. Der Verfasser war Wahlpreuße, er war geborener Sachse.

Das 19. Jahrhundert zeitigt früh Dichtungen, in denen ein starkes Volksgefühl sich ausspricht. Die beiden Dramen Kleists sind jedoch immer noch in einem Augenblick entstanden, der dem Deutschen nicht bot, was den Vertretern ausländischer klassischer Dramatik selbstverständlich gewesen war: das Hochgefühl, Söhne eines machtvoll emporstrebenden Landes zu sein. Allein wenn Kleist den Großen Kurfürsten feiert, stützt er sich nicht zugleich auf das Wirken Friedrichs des Großen? Bewährt es ihm nicht, daß Preußen es versteht, schwerste geschichtliche Aufgaben noch unter dem Druck bitterster Not zu lösen? Kleist und die mit ihm die Befreiungskriege einleiteten, sie waren sich bewußt, daß bei Jena das Werk Friedrichs nicht völlig vernichtet worden war, daß dies Werk genug Lebenskraft besaß, noch aus tiefster Erniedrigung sich zu erheben.

Doch dem späten 19. Jahrhundert wollte es nicht glücken, eine Dichtung zu schaffen, die dem gewaltigen Aufstieg des Deutschtums gerecht geworden wäre. Beides zeigt sich in der Geschichte neuerer



deutscher Literatur: ein Klassizismus, der trotz der Ungunst der Zeit zur Entfaltung gelangt; eine Blüte von Volk und Staat, die keine große Kunst zeitigt. Nicht bloß dort, auch hier unterscheiden sich die Deutschen von anderen Völkern.

Im selben 19. Jahrhundert gewinnt deutsche Poesie viel von dem Farbenreichtum ausländischer Kunst hinzu. Sie wird sich bewußt, mit dem Ausland auch auf Gebieten und in Gestaltungen wetteifern zu können, die dem Klassizismus noch für verschlossen galten, oder die er meist mit Willen sich verschloß. Er mied die stärkere Bewegtheit, die auch in Deutschland sich bald einstellte, weil sie ihm unkünstlerisch vorkam. Schon Kleists „Penthesilea" steigt tiefer in die Abgründe der Seele als irgendeine klassische deutsche Dichtung, kommt dadurch näher an Shakespeare heran. Goethe nannte das Werk und dessen Verfasser pathologisch. Die vielen, die von Grabbe bis Wedekind immer kraftvoller aufzuwühlen suchten, hätten schwerlich ein günstigeres Urteil Goethes erfahren. Der deutsche Roman strebt im 19. Jahrhundert nach den starken Erregungen des französischen und englischen. Werke entstehen, neben denen die „Lehrjahre" und vollends die „Wanderjahre" noch an Farbenkraft einbüßen. Allein Goethe oder Lessing oder selbst Schiller hätten in diesen Leistungen kaum echte, mindestens nicht echtere Kunst erblickt als im deutschen Klassizismus.

Uns wird das Werten an dieser Stelle fast unmöglich. Viele von den Dichtungen, vor allem viele Romane, die lange Zeit für sicheren Fortschritt galten, hinaus über die deutsche Klassik, sind heute gleichfalls verblaßt. Ganz gefährlich wäre es, hier Allerneuestes auszuspielen. Wer bürgt dafür, daß es nicht eines Tages heißt, die nächste Umwelt habe es ebenso überschätzt, wie es einst der Fall gewesen war bei Freytags „Soll und Haben" oder bei Scheffels „Ekkehard"?

Dabei sei gewiß nicht geleugnet, daß die Dichter deutscher Romane seit Goethe unendlich viel hinzugewonnen haben. Der eine baut strenger. Der andere gebietet über einen größeren Reichtum der Abschattungen von Menschenseelen und von deren Erlebnissen. Eine Fülle neuer Stoffgebiete ist hinzugekommen. Man weiß auch spannender zu erzählen, wirkungsvoller die entscheidenden Augenblicke herauszuarbeiten. Aber ist Verfeinerung der Mittel, eindringlichere Psychologie, lebhaftere Bewegtheit nicht oft anzutreffen, wo eine nachklassische Entwicklung im Gange ist? Viel von solchen Gewinnen ist auch in späterer Kunst (nicht nur Dichtung) der Griechen vorhanden. Die Franzosen nehmen es unbedingt für ihre nachklassische Dichtung und bis in die neueste Zeit in Anspruch.

Bleibt da manches unsicher, gewiß ist, daß der deutsche Klassizismus minder farbenreich, ja blaß und schwunglos erscheint neben den Klassizismen anderer Völker. Starr möchte man ihn fast nennen, hält man ihn zusammen mit den klassischen Werken der Griechen, der Römer, der Italiener, der Engländer, der Spanier, ja der Franzosen.

Am Anfang des 19. Jahrhunderts stellte Herders „Adrastea" antikes und neues Drama einander gegenüber, sehr zum Nachteil des zweiten. Wortreichstumm, dumpf und tonlos nannte Herder unsere Sprechbühne, die nie zum Gesang weitergeht. Sie bleibe stehen beim Schreien, Seufzen, Poltern, beim Bewegen der Arme, bei Anstrengung der Gesichtszüge, beim Räsonnieren und Deklamieren. Auf der antiken Bühne dagegen herrsche ein immer wechselndes Melos, unterstützt jetzt von der Flöte, jetzt von anderen Instrumenten, wie Szene und Leidenschaft es forderten. „Hört es im Geist und verstummt über eure verstummte Bühne," rief er seinem Zeitalter zu.

Soll noch nachgewiesen werden, um wieviel mächtigere Erregung sich in der Tragödie des Sophokles birgt als etwa in Schillers Dramen? (Äschylos bedarf dieses Erweises wohl nicht.) Nicht einmal in den „Räubern" klingt es, trotz den grauenhaften Begleitumständen von Franz' Selbstmord, so entsetzlich aus wie im „König Ödipus". Schiller sagte das deutlich genug, als der junge Friedrich Schlegel, gestützt auf Winckelmanns Lehre von der edeln Einfalt und stillen Größe griechischer Kunst, das Harmonische von Sophokles' Werken allzu unbedingt gefeiert hatte. „Ödipus reißt die Augen sich aus, Jokasta erhenkt sich, beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst." So spotten die „Xenien", nicht über Sophokles, wohl aber über Friedrich Schlegel. Aber kennzeichnen sie nicht zugleich, daß der reife Schiller verwandte Wirkung des Grauenhaften seinen Werken fernhalten wollte?

Er war ihr, auch auf Shakespeares Spuren, in seiner Jugend nähergekommen. Auch



Goethe greift als junger Mensch hinüber ins Gebiet wuchtiger Wirkung und jäher Aufwühlung. Das verrät der Urfaust, verrät es besonders unzweideutig, wenn er mit dem ganzen „Faust" verglichen wird. Die machtvollen Erschütterungen von Fausts erstem Selbstgespräch, also von erster Arbeit am „Faust", stimmt im zweiten Selbstgespräch, nach Wagners Abgang, bewußte Kunst weise herab. Dort eine ununterbrochene Steigerung, die zur Beschwörung des Erdgeistes emporstürmt, hier ein verzichtendes Überlegen, das zum Selbstmord drängt, und eine erweichende Rührung, die den Selbstmord verwirft. Der Gegensatz bezeichnet die weite Entfernung, die zwischen erster und später, auch spätester Arbeit am „Faust" besteht. Ist doch auch manches aus erster Arbeit in der endgültigen Gestalt auf einen beruhigteren Ton gestimmt.

Im Urfaust waltet noch viel von einer Kunst des raschen Ansturms und des kühnen Ansprungs, wie sie den großen Frankfurter Bruchstücken Goethes eingeboren ist, dem „Ewigen Juden" und vor allem dem „Prometheus". Solche Kunst erlebt ungeheure Augenblicke überwältigender Dichte und blutvoller Lebendigkeit des Schaffens. Ihr liegt wenig oder nichts an Abschluß oder an äußerer oder innerer Abrundung. Sie ahnt, daß sie im Bruchstück mehr spenden, tiefer das Leben packen kann als in einem ganzen Werk. Es vermöchte doch nie die Glut, von der solch Schöpferaugenblick erfüllt ist, auf dem langen Wege von der ersten Konzeption bis zum endgültigen Abschluß unvermindert zu erhalten. Nach Goethe machten es viele, wohl in mehr oder minder bewußtem Anschluß an Goethe, ungefähr ebenso. Oder war Grabbe unberührt von Goethe, als er, auch um sich seine geniale Begabung zu erweisen, in wenige Sätze die gefühlserfülltesten Augenblicke eines geplanten Dramas hineinpreßte?

Wie solche junggoethische, lebenstrotzende Augenblicksleistung wirken kann, und zwar nicht auf Deutsche, sondern auf Ausländer, zeigt eine Stelle aus Edmond de Goncourts Tagebuch. Sie ist im „Journal des Goncourt" dem 21. März 1875 zugewiesen. Sie erzählt, wie Turgenjew bei Flaubert Goethes „Prometheus" übersetzt und den „Satyros" zergliedert, „deux imaginations de la plus haute envolée". Goncourt fügt hinzu: „Dans cette traduction, où Tourguéneff cherche à nous donner la jeune vie du monde naissant, palpitante dans les phrases, je suis frappé de la familiarité, en même temps que de la hardiesse de l'expression. Les grandes, les originales œuvres, dans quelque langue qu'elles existent, n'ont jamais été écrites en style académique."

„La vie palpitante dans les phrases", „la hardiesse de l'expression": das ist's, was dem deutschen Klassizismus nur in wenigen Augenblicken lieb war und glückte. Der junge Goethe erlebt solche Augenblicke. Am fühlbarsten werden sie im Nacheinander seiner Werke, wenn er der Antike, ihren Stoffen und ihren Gestalten die Prägung leiht, die dem Lebensgefühl des Sturmes und Dranges entspricht. Es war bewußte Abkehr vom akademischen Stil. Akademischer aber wird bald Goethes eigener Stil.

Spricht etwa aus Goncourts Worten auch nur der Formwille einer Verfallzeit, die nicht mehr Kraft für die strenge Haltung eines hohen Stils besitzt? Goncourt als Kämpfer gegen französische Klassik und gegen französische Romantik wittert überall akademischen Stil, wo die realistische Ausdrucksweise seines Kreises, des Kreises Flauberts und Zolas, nicht vorherrscht. Seine Äußerung könnte daher gerade das Gegenteil von dem beweisen, was bewiesen werden soll. Goethes Sturm- und Drang-Antike, sein „Prometheus" und Verwandtes, wäre dann alles eher als ein Beleg, daß auch Goethe zuweilen die reichere Farbengebung des französischen Klassizismus und verwandter Erscheinungen des Auslands biete.

Nicht sei entschieden, ob etwa „Prometheus" oder der Urfaust mehr oder weniger Bewegtheit weisen als die Tragédie classique. Gemeinsam ist beiden Richtungen, daß sie tiefer aufwühlen wollen als der große Teil der Werke des deutschen Klassizismus. Führte nicht Lessing den Kampf gegen Corneille als Anwalt einer sanfteren und gedämpfteren Kunst? Lessing spielte gegen den französischen Klassizismus seine Verdeutschung des aristotelischen Begriffs „phobos" aus. Furcht, nicht Schrecken bedeutet für Lessing das Wort „phobos". Er verdenkt den Franzosen, daß sie an die Stelle von „crainte" den herberen Begriff „terreur"





3. Iphigenie erkennt den Orest.
Gemälde von Joh. Heinr. Tischbein

gesetzt hätten. Das „Plötzliche", das „Überraschende" des Schreckens sei damit in die Tragödie hineingetragen worden. Für Barockstimmung, also auch für Corneille, konnte Tragik kaum anderes als etwas Schreckerfülltes bedeuten. Lessing mag richtiger übersetzen; allein er bewährt sich in dem Kampf gegen das „Schreckliche" der Tragödie Corneilles und von dessen nächsten Nachbarn abermals nur als Träger des beruhigteren Formwillens deutscher Klassiker. Noch die Einwendungen, die — immer in der Absicht, Begriffe des Aristoteles recht zu deuten — Lessing gegen den Versuch Corneilles erhebt, in die aristotelische Begriffsbestimmung der Tragödie den Begriff der „admiration" hineinzuschmuggeln, sind Beleg für Lessings Bedürfnis, gelindere Farben in der Tragödie aufgetragen zu sehen. Es ist vielleicht der entscheidendste Unterschied zwischen den Franzosen und dem Drama Lessings und Goethes, daß dort dem tragischen Helden etwas von bewundernswertem Heroismus geschenkt, hier nach Kräften alles beseitigt wird, was dem Helden die stolze Gebärde eines Heros liehe, noch wenn er Faust heißt.

Schiller freilich stand dem Brauch der Franzosen ein gut Stück näher. Heroische Augenblicke hat Karl Moor, hat Don Carlos, hat Posa. Sogar etwas von der abermals barockhaften, fast asketischen Verachtung des Lebens, die in Corneilles Märtyrergestalten sich kundgibt, von der stolzen Gebärde, mit denen sie das Leben wegwerfen, von der Kälte, die nach tiefster Erregung den letzten Entschluß bestimmt, ist diesen Menschen Schillers eingeboren. Die theoretische Formung des Tragischen, die als Folge der Auseinandersetzung mit Kants Begriff vom Erhabenen sich für Schiller kurz vor dem Wiederbeginn seines dramatischen Schaffens ergibt und fortan diesem Schaffen die Wege vorzeichnet, bestärkt ihn nur in solcher Neigung. Er will den Menschen zeichnen, den das Schicksal erhebt, während es ihn zermalmt; den Sieger also über das Schicksal, einen Sieger, wie es der Märtyrer ist, der, seine Seele zu retten, sein Leben hingibt. Seine sittliche Selbstbestimmung zu wahren, verurteilt Don Cesar sich selbst zum Tode. Etwas von diesem Heroismus ist in Maria Stuart, in Johanna zu erkennen. Johanna steigt denn auch zu einer Apotheose hinauf, die ganz nach dem Wunsch der Franzosen des 17. Jahrhunderts Bewunderung von der Tragödie wecken läßt.

Viel schwächer ist Verwandtes am Schluß des „Egmont" angedeutet. Die ganze Gestalt Egmonts ist von vornherein zu unheroisch angelegt, als daß der gewiß gesteigerte Ausklang

erwirken könnte, was in Dramen Schillers wie der Franzosen unverkennbar sich ankündigt. Iphigenie steht vollends am Ende des Stückes ganz unheroisch da. Man halte sie mit „Maria Stuart" zusammen. Wie schlicht sind die Gebärden der Priesterin Dianas. Wieviel tut Schiller, um der schottischen Königin bis zum letzten Augenblick Würde zu wahren.

Farbenreicher im Sinne der nichtdeutschen Klassizismen ist wie „Maria Stuart" auch anderes aus der Dichtung Schillers. Es hat zur Voraussetzung nicht, was in England oder in Spanien oder in Frankreich den reichen Gesamteindruck zeitigt. Darüber ist oben genug gesagt. Doch unverkennbar ist das Bedürfnis, der Tragödie einige kühne Schritte hinaus über das enge Gebiet einer bewußt beruhigten, schlichten Ausdrucksweise zu gestatten. Der reife Schiller geht dabei immer noch den letzten Aufwühlungen der Seele aus dem Weg. Er sucht, was er benötigt, an anderer Stelle.

Auch der Hofton im Umkreis Ludwigs XIV. duldete nicht höchste Erregungen. Man hat ihn starr genannt. Und es läge dieser Auffassung nahe, der Tragédie classique noch mehr Armut an Farben zuzubilligen als dem Drama des deutschen Klassizismus. Gewiß kennt sie weder die Überfülle der Eindrücke, die aus Shakespeares Dramen auf den Zuhörer einstürmen, noch die Stimmungswirkungen des spanischen Katholizismus. Ist sie doch auch, je weiter sie sich entwickelt, nach Boileaus Wunsch vom Barock abgedrängt worden. Am Hofe Ludwigs XIV. und in seiner Anwesenheit hatte der Sprach- und Gebärdenausdruck sich in wohlbemessenen Formen zu bewegen. Dennoch unterscheidet sich Sprache wie Gebärde des französischen Hoftheaters wesentlich von der Schlichtheit deutscher klassischer Dramen. Abermals nur bei Schiller ist etwas zu bemerken, das der französischen Bühnenkunst sich nähert. Er war sich dessen vollbewußt. Er rühmte diesen Zug der Tragédie classique und ihrer französischen Darsteller, so gern er sonst gegen „der Worte rednerisch Gepränge" eiferte, das ihm aus den französischen klassischen Dramen entgegentönte. Es ist die musikalisch kunstvolle Führung der Rede, der sich eine ebenso kunstvolle Gebärdensprache anpassen konnte. Oder wie Schiller selbst es ausdrückt:

> Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
> In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
> Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
> Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Ähnliches wollte er selbst erreichen. Seine Fähigkeit, dem Strom der Worte die Themenführung der Musik zu schenken, steigert sich in den letzten Werken, nicht bloß im Drama, auch in der Romanze. „Hero und Leander" ist ein Zeugnis dieser Kunst, das Auf und Ab eines Musikstücks, den Wechsel von pianissimo zu fortissimo in einem Werk der Wortkunst durchzuführen und nach allem Auf und Ab ein beruhigendes, nach allen Dissonanzen ein harmonisches Finale zu bringen. Wirklich haben die Deutschen, denen solche Führung des Wortes auf der Bühne etwas Fremdes, ihnen Widersprechendes bedeutet, auch Schiller „der Worte rednerisch Gepränge" zum Vorwurf gemacht. Ein stärkster Beweis, wieweit es ihm geglückt ist, von dieser Seite dem bewegteren Ausdruck französischer Dramen nahezukommen. Das ist nicht Steigerung des Lebens, wie sie bei Shakespeare oder beim jungen Goethe sich zeigt. Steigerung lediglich des Ausdrucks zu musikhaft reicher Tönung ist es, es ist zugleich ein Vorstoß, über das Schlichtfarblose anderer deutscher Dramatik hinauszugelangen. Goethes „Iphigenie" hat mit solchem Verfahren nichts gemein.

Auch Goethes „Tasso" nicht. Wohl gräbt Goethe im Drama selten gleich tief hinein in die Seele eines krankhaft Veranlagten. Das gemahnt an Shakespeare, soweit Shakespeare einen Hamlet gezeichnet hat. Schon in „Werther" beschritt Goethe ein Gebiet von Seelenstimmungen, die mit Hamlets Wesen enge verknüpft sind. Seinen „Tasso" hat er selbst einen



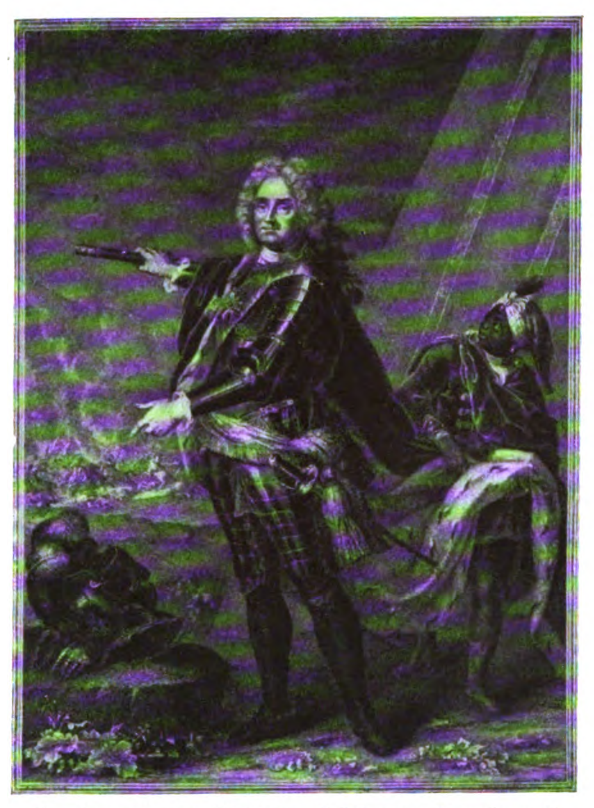


4. **Abendgesellschaft bei der Herzogin Anna Amalia. Aquarell von Georg Melchior Kraus.**
Weimar, Landesbibliothek

Von links nach rechts: 1. Heinrich Meyer. 2. Frau von Fritsch. 3. Goethe. 4. Einsiedel. 5. Herzogin Anna Amalia. 6. Elisa Gore. 7. Charles Gore. 8. Emilia Gore. 9. Fräulein v. Göchhausen. 10. Herder

gesteigerten „Werther" genannt. Doch gerade die Verwandtschaft „Hamlets" und „Tassos" offenbart mit voller Deutlichkeit den mächtigen Unterschied, der zwischen Shakespeares Tragik und der Tragik des „Tasso" besteht. In den Verhältnissen einer heroischen Zeit behält Hamlets Spiel mit seiner Umwelt etwas Heroisches. Ausdrücklich wird dem Toten durch Fortinbras Heldengröße zuerkannt. Schon Goethes Deutung unterschätzt die kraftvollen Züge „Hamlets", verschiebt ihn hinüber in die Stimmungswelt der Empfindsamen des 18. Jahrhunderts. Dieser Welt gehört „Tasso" an, sicherlich nicht der Welt der Renaissance. Der ganze Vorgang des Stückes und mit ihm dessen Tragik ist nur in der dünnen Hofluft denkbar, die in Weimar oder an verwandter Stelle am Ende des 18. Jahrhunderts wehte. Nie hätte Shakespeare einen seiner tragisch Veranlagten um so geringen Vergehens willen zusammenbrechen lassen. Auch die Renaissance hätte es kaum als Voraussetzung notwendiger Tragik empfunden, daß ein großer Künstler in einem Augenblick höchster Erregung sich so gegen die Hofetikette vergeht, wie es Goethes „Tasso" tut.

Vollends auf deutschem Boden war das Entscheidende von Goethes „Tasso" nicht früher denkbar als zu einer Zeit, in der das Bürgertum sich den höchsten Ständen genähert, diese sich ins Bürgerliche umzustilisieren begonnen hatten. Wäre das Weimar Anna Amalias und Karl Augusts überhaupt ohne solche Voraussetzung möglich gewesen? Ein Blick auf den Hof Augusts des Starken erhärtet, wie ganz anders als am Hofe Alfons' von Ferrara, aber auch



5. August der Starke. Stich von Bernigeroth, nach Antoine Pesne



6. Herzog Karl August von Sachsen-Weimar. Gemälde von F. Jagemann. Weimar, Landesbibliothek. (Photo Louis Held, Weimar)

unter Karl August, um 1700 Fürst und Dichter sich in Deutschland zueinander verhielten. Goethe selbst ist der beste Zeuge für die starke Wandlung. Was Tasso in Goethes Werk erlebt, hätte Goethe in Weimar erleben können, aber nur weil in Weimar ein bürgerlicher Dichter Rechte in Anspruch nehmen konnte, die kurz vorher auch in Deutschland ihm nicht zugestanden worden wären.

3. Bürgerlicher Grundzug

Goethe, der Frankfurter Patriziersohn, hatte von Frau von Stein und von anderen Damen des Weimarer Hofes viel zu lernen, ehe er den Ton der Hofwelt beherrschte. Er mußte diesen Ton zunächst achten lernen, weniger weil Bürgerstolz sich in ihm gegen solche Achtung sträubte, als weil das Frankfurter Genie über dergleichen Ansprüche wegsehen zu dürfen meinte. Aber war etwa Frau von Stein oder die Gräfin Werthern-Neunheiligen noch eine Vertreterin des Ancien régime? Hatte sich nicht da schon ein gewisser Ausgleich vollzogen? Und ist dieser Ausgleich nicht an Karl August selbst zu beobachten? Sie alle waren Kinder des Jahrhunderts, in dem der Bürger rastlos und trotz vielen Hemmungen siegreich zu höherer Wertung emporstieg, um zuletzt in der Französischen Revolution nach allem die Hand auszustrecken, was bisher nur den höchsten Ständen zugänglich gewesen war.

In diesem Jahrhundert wird der Bürger mehr und mehr zum Träger der Kultur. Er schafft den deutschen Klassizismus, herzlich wenig gefördert durch die Gesellschaftsschichten, die über

ihn hinausragen. Stolz besann er sich, angelangt auf der Höhe, daß keines Mediceers Güte der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts gelächelt hatte. Mediceertum war seit den Tagen der Hochkultur des Mittelalters den Deutschen überhaupt recht fremd geworden. Im Jahrhundert des Barocks hatte immerhin höchster Adel noch eifrig mitgetan, wo es galt zu dichten oder Dichtung zu fördern. Wichtiger war die Leistung des Gelehrten oder wenigstens des angehenden Gelehrten, des Studenten, gewesen. Das hatte sich seit dem Ende des Mittelalters vorbereitet. Universitäten waren seit damals Keimstätten der Dichtung. Sie blieben es im 18. Jahrhundert. Diese Gelehrten und Studenten entstammten fast durchaus dem Bürgertum. Sie pochten nach einer Zeit der Herrschaft des absoluten Fürstentums auf die Rechte, die dem Bürger im 18. Jahrhundert zufielen.



7. Friedrich der Große. Federzeichnung von Menzel

Was sich da entwickelte, war durchaus eine Kultur bürgerlichen Gelehrtentums. Sie verneigte sich zuweilen vor Adel und Fürsten, am wenigsten wenn Lessing, eher noch wenn Klopstock, am ungehemmtesten wenn Wieland sie vertrat. Wieland schreibt gern für die höheren Schichten, läßt sich — nicht immer in günstiger Weise — durch den Geschmack dieser Kreise bestimmen, kommt ihm willig entgegen. Goethe suchte einen tieferen Sinn, meinte seinem Kulturbegriff eine festere Unterlage zu geben, wenn er die „große Welt" in Rechnung zog. Schiller wahrte auch in solchem Zusammenhang die stolze Gebärde des Idealisten, der weiß, daß er sich nichts vergibt, wenn er sich gelegentlich dem Brauch der großen Welt anpaßt. Die Rückkehr in die hochgestimmte Welt seines Ideals bleibt ihm stets offen.

All das rückte weit ab von dem prächtigen Gebaren des Hofmannes aus der Zeit der Königin Elisabeth, der spanischen Philippe oder Ludwigs XIV. Um wieviel schlichter war — ein besonders sprechender Ausdruck des Kulturwillens — die Tracht des Mannes geworden. Blauer Wertherfrack und gelbe Weste bezeichnen geringere Farbenfreude als die Gewandung des 16. und 17. Jahrhunderts. Auch sie sollten noch im 18. Jahrhundert einer einfacheren Sitte weichen. Gemeinsamer Name für alle Züge solcher prachtfeindlichen, das Notwendigste nur zulassenden, bürgerlich unauffälligen Bildung ist das Wort Zopfstil. Es schmeckt nach Pedanterie, es deutet auf etwas Philisterhaftes. Auf diesem Boden erwuchs der deutsche Klassizismus. Gewiß ist er über ihn hinausgelangt. Aber wenn anders der Zopfstil aus der Aufklärung stammt, so bleibt trotz allem dem deutschen Klassizismus das und jenes vom Zopfstil anhaften, vom Stil der Aufklärung.

Denn der eigentliche Nährboden des deutschen Klassizismus ist die Aufklärung. Der deutsche Romantiker hätte nie nötig gehabt, gegen Aufklärung die Lanze einzulegen, wenn der

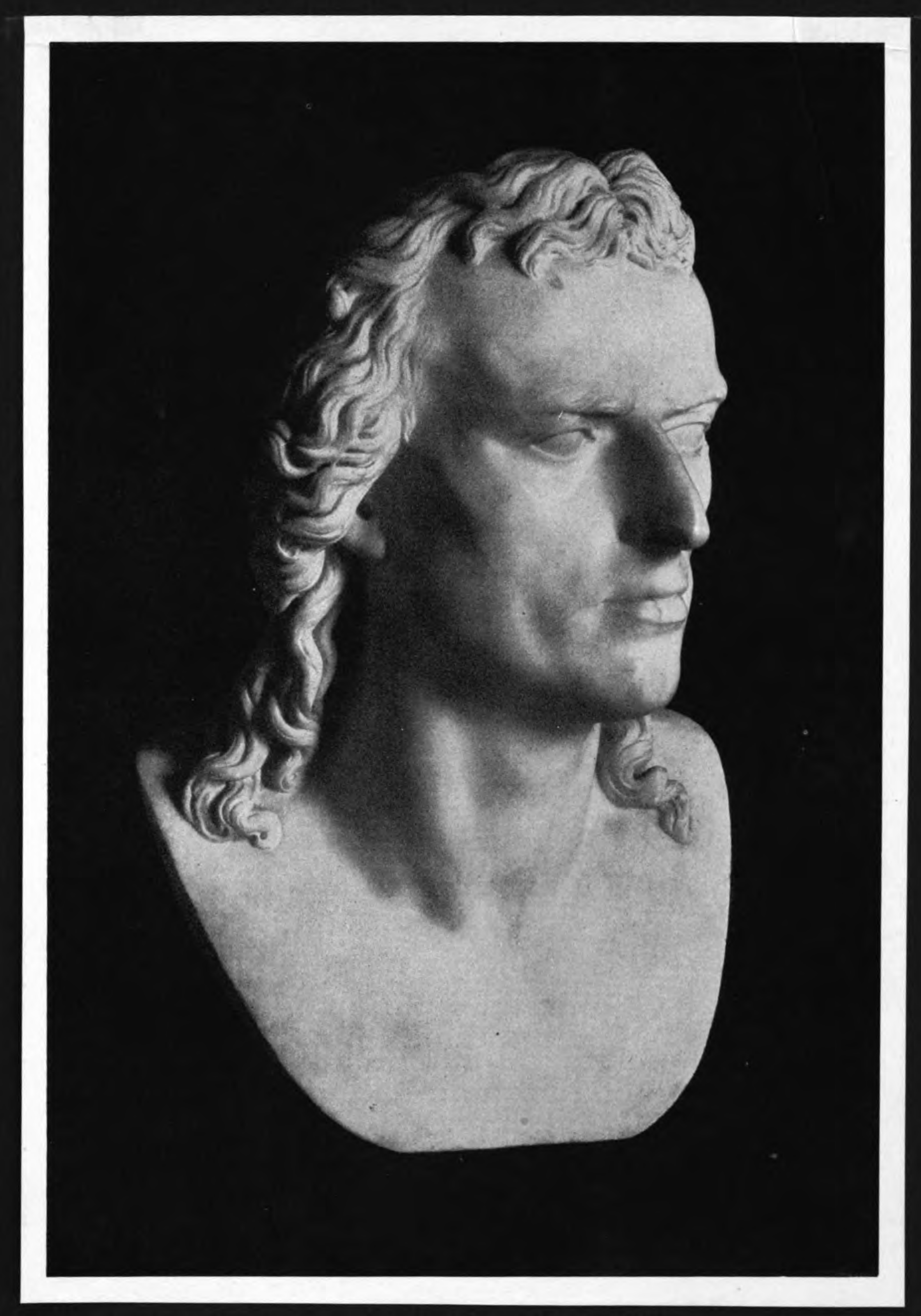
Klassizismus sie völlig ausgeschaltet, wenn der deutsche Romantiker nicht selbst noch ein gut Stück Aufklärung in sich erhalten hätte.

Man ist heute gewohnt, den Gegenstoß gegen die Aufklärung, der im Sturm und Drang ganz greifbar wird, sehr stark zu betonen, fast als ob Hamann und dessen Gefolge etwas der Aufklärung völlig Entgegengesetztes schlechthin zum Sieg geführt, als ob sie überhaupt endgültig dem Irrationalismus Bahn gebrochen hätten. Droht da nicht die Gefahr, daß Wesenszüge des deutschen Klassizismus falsche Deutung finden, die noch ganz an dessen Ende und vielleicht hier besonders gut sich zeigen? Unbestreitbar bleibt die bekannte Tatsache, daß — anders als sonst in der Weltliteratur — beim deutschen Klassizismus nicht bloß Selbstbesinnung über die Art und Weise des Kunstschaffens diesem Schaffen vorangeht, daß vielmehr solche Selbstbesinnung von den schaffenden Künstlern selbst vertreten wird. Lessing bezeugt das in typischer Weise. Er hat ausdrücklich gesagt, daß er sein Bestes einzig und allein der Kritik zu danken habe. Kritik aber bedeutete damals nichts anderes als Selbstbesinnung über die Mittel des künstlerischen Schaffens. Klopstock meinte wohl, für sich das Recht des echten Schöpfers in Anspruch nehmen zu dürfen, der die „Regulbücher" wegwirft und die Armseligen verlacht, die von der Glosse triefen. Allein viel Arbeit wendet er zeit seines Lebens an theoretische Erwägung des Dichtens. Er sagt über Metrik, ja über Grammatik Wertvolles. Noch fast ein Knabe, kündet er in scharf zugespitzter Prägung die Aufgaben, die sich im Augenblick dem wahren Dichter stellen, entwickelt er eine Schlußkette, die als rechte erlösende Tat, als das, was deutscher Dichtung endlich den Pfad zu höchster Leistung eröffnen kann, ein religiöses Epos ergibt, ein Epos von Christi Opfertod.

Herder kämpft als echter Gesinnungsgenosse Hamanns gegen eine Kunstauffassung, die sich auf klügelnden Verstand stützt. Er weiß es besser als Lessing, daß die eigentliche Grundlage der Kunstschöpfung nicht vom Verstand errechnet werden kann, weil sie über alle Verstandeserkenntnis hinausreicht. Doch seine bewußt irrationale Ästhetik dringt zugleich mit Scharfsinn, zuweilen sogar mit den methodischen Kunstgriffen Lessings in das geheime Wesen der Kunst ein. Und indem er alte Kunst nach ihren irrationalen und rationalen Voraussetzungen zu ergründen strebt, zeigt er den Dichtern seines Volks, wie sie es nicht anfangen dürfen, wenn sie Echtes hervorbringen wollen, entwickelt er zugleich auch das Programm künftigen Gestaltens. Selbst Goethe treibt es nicht anders, schon unmittelbar nachdem ihn Herder überzeugt hat, daß nicht Berechnung, sondern Gefühl die wahre Quelle aller echten Kunst sei. Ein Gefühlserguß über die Wirkung, die auf ihn Shakespeare ausgeübt hat, kann zugleich im Sinn Herders, zwar stürmisch in die Welt gerufen, zwar durchaus nicht verstandesmäßig errechnet, wesentliche Kennzeichen von Shakespeares Dramatik in Worte und in Begriffe umsetzen. Die Schrift über das Straßburger Münster wagt sich noch weiter auf gleicher Bahn. Sie bringt in treffenden Andeutungen und mit einer Symbolik, die fortan sehr oft demselben Zwecke dienen sollte, die Hauptgesichtspunkte von Goethes und des deutschen Hochklassizismus ästhetischem Kredo.

An dies Kredo hat Goethe, anfangs in enger Zusammenarbeit mit Herder, einen guten Teil seiner Kraft gewendet. Es wird ihm derart zur Bedingung seines späteren Schaffens, daß er in Italien sich fast nur dem Ausdenken seiner ästhetischen Grundbegriffe und der Aufgabe widmet, seine Dichtung aus früherer Zeit diesen Grundbegriffen anzupassen. Sie beherrschen nicht bloß innerhalb von Dichtkunst sein Denken und Werten. Sie bilden den Pol, um den sich bald Goethes eindringliche Auseinandersetzungen mit Schiller über Dichtung, zunächst über Epos und Drama, drehen. Schiller brachte dabei eine lange geschulte Fähigkeit ästhetischer





Schiller. Marmorbüste von Heinrich Dannecker, 1805.
Weimar, Landesbibliothek. (Photo R. Tamme, Dresden).

Selbstbesinnung mit; sie hatte sich auch an Goethes Erkenntnissen geschult, nicht etwa nur an Kant oder Mendelssohn. Ist doch Schiller unumstößlicher Beleg für die Fülle begrifflicher Deutung der Künste, die noch im deutschen Hochklassizismus sich zeigt. Sie nähert sich dem ästhetischen Denken der älteren ausgesprochen rationalistischeren Schicht des Klassizismus so sehr, daß sie zuweilen wie eine unmittelbare Fortsetzung von Lessings Forschen sich geben kann.

Verstandesgemäße Erwägung des Wesens und der Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst ist der Aufklärung geläufig, soweit Aufklärung in dem engeren Sinn eines geistesgeschichtlichen Vorganges des 18. Jahrhunderts gefaßt wird. Längst hat das Wort „Aufklärung" einen weiteren Sinn gewonnen. Hier aber sei, volle Klarheit zu schaffen und Mißverständnisse zu meiden, es nur für die Weltansicht verwertet, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Höhe ersteigt und der im Sturm und Drang ihr Ende sich ankündigt.

Das 18. Jahrhundert, das sich — besonders zur Zeit der Aufklärung — gern ein philosophisches nennt, nimmt lange Zeit die Pflicht sauberer Scheidung gegensätzlicher philosophischer Wege nicht ernst, ist alles eher als erkenntniskritisch streng. Die sogenannte Philosophie der Aufklärung mischt und mengt unbedenklich, was sich gegen solche Verknüpfung wehrt. Rationalismus und Empirismus dienen dem Aufklärer in gleichem Maße. Schon Leibniz' Schüler und Verdeutscher Christian Wolff verzichtete auf die Vorsicht, mit der auf rationalistischem Boden Leibniz Rationalismus und Empirismus verbinden wollte. Ihm gilt nur der gesunde Menschenverstand. Und vernünftig heißt ihm, was zweckmäßig und praktisch brauchbar ist. Die Popularphilosophen des Jahrhunderts tun es ihm nach. Sie tragen von allen Seiten zusammen, was ihnen taugt. So kann nebeneinander ein Panentheist wie Shaftesbury und die französische Philosophie des Zeitalters, die auf Materialismus losging, ihnen dienen.

Der Irrationalismus Hamanns und seiner Anhänger wehrt sich gegen die Verklärung des gesunden Menschenverstandes. Er ahnt, daß Fragen, die den Aufklärern leichtlösbar erschienen, sich überhaupt nicht beantworten lassen. Humes Skeptizismus wirkt sich da aus. Doch tiefeindringende Erkenntniskritik war von diesen Vertretern des Irrationalismus nicht zu erwarten. In ihnen lebt ein gut Stück des naiven Realismus weiter, der den Aufklärern eigen ist. Noch war da im Verlauf des deutschen Klassizismus viel zu leisten, ehe reinere Ordnung und Wertung der Erkenntnismittel erreicht werden konnte.

Dieser Irrationalismus stützt sich zugleich auf Teile von Leibniz' Werk, die von Wolff und von dessen Zeitgenossen noch nicht benutzt werden konnten. Sie hatten die Macht des unbewußt Triebhaften unterschätzt, dem gesunden Menschenverstand zugetraut, daß er leicht solcher Macht Herr werden könnte. Schon Lessing lernt von Leibniz die Grenzen, die im Leben des Menschen der Alleinherrschaft des Verstandes gezogen sind. Um so eher konnten sich Herder, Goethe und Schiller auf Leibniz stützen, ihn wie einen Überwinder der Aufklärung verwerten. Neues Licht bringt der grundsätzliche Kritiker der Vernunft, bringt Kant, auch ein Überwinder der Aufklärung, und wie Leibniz, ja vielleicht noch unbedingter als er bereit, dem Irrationalen sein Recht zu lassen.

Hat Kants Leistung für den deutschen Klassizismus und auch für die frühe Romantik nicht mindestens den Wert, der dem Irrationalismus Hamanns und seines Gefolges zugeschrieben wird? Gewiß gewinnt durch Hamann die deutsche Dichtung ein neues Gesicht. Aber auch durch Kant. Seine philosophische Selbstbesinnung schenkt der deutschen Dichtung, noch ehe sie von Fichte, Schelling und Hegel weitergetrieben wird, die Kraft, über die Stufe hinaufzukommen, die von Hamann und durch Hamann erreicht worden war.

Freilich wurde selbst Goethe nur sehr spät gewahr, wie nahe er schon im Urfaust an Kant herangelangt war. Schiller schenkte ihm diese Einsicht. Fortan baute er den „Faust" in einem Sinne aus, der kantisch, auch schon fichtisch genannt werden darf. Es galt viele Mißverständnisse wegzuräumen, um ihm diese Einsicht zu eröffnen. Als er den ersten Monolog Fausts gestaltete, als er einen Faust schuf, der nicht länger in Worten kramen will, der vielmehr alle Wirkenskraft und Samen zu schauen sich sehnt, kam er wohl ganz ins Fahrwasser des Irrationalismus. Aber schon der Bescheid, den der Erdgeist gibt, wies Faust nicht bloß im Sinne Hamanns, sondern schon kantisch die Grenzen des Erkennens. Von dieser Stelle aus entwickelte sich der ewig strebend Bemühte, also der Faust, der dem ganzen Werk seinen Stempel aufdrückt. Der sentimentalische Sehnsuchtsmensch des 18. Jahrhunderts gewinnt in „Faust" dank Kant, Fichte und Schiller seine höchste und wichtigste, zugleich seine schwungvollste Prägung. Er wird zum entschiedensten Gegenpol des verstandesstolzen, in seinen Grenzen befriedigten Aufklärers. Er vertritt den Zug nach dem Unbedingten, der den Gestalten Schillers ebenso eigen ist wie ihrem Schöpfer, wie Kant und Fichte.

Nun wußte Goethe endlich mit voller Klarheit, daß er seinen Faust einst zwar gegen den Verstand der Aufklärer hatte kämpfen lassen, daß sein Faust indes selber einen Teil der Vernunftbedürfnisse Kants, ja der inneren Erlebnisse Kants in sich trug.

Einsicht des alternden Goethe war das. Gewiß erscheint er nicht nur jugendlicher, ehe er solche Klarheit gewann, er war es auch. Und mit ihm die deutsche Dichtung, die vor Kants großen Kritiken entstanden war.

Wer die Erörterung ästhetischer Fragen durch das 18. Jahrhundert hindurch verfolgt, auch wer nacheinander an sich vorbeiziehen läßt, was über Sittlichkeit und Erkenntnis gesagt worden ist, unterliegt dem Eindruck, daß mit Kant unversehens alles viel schwieriger, bedenklicher, anspruchsvoller wird. Es war die große Leistung des Erkenntniskritikers Kant, daß er einer Welt, die fast sorglos Gedankenbauten errichtete, zu bedenken gab, welche Schwierigkeiten sie dabei übersah. Sogar Lessing, vollends ein Denker von Herders Beweglichkeit und Lust, gegensätzliche Anregungen zu verknüpfen, zeigt einen fühlbaren Mangel an erkenntniskritischen Hemmungen.

Darum sind Schillers philosophische Schriften schlechthin schwieriger als die seiner deutschen Vorgänger. Sie sind aber noch in anderem Sinn anspruchsvoller, besonders seitdem ihm das Recht des Sentimentalischen aufgegangen ist. Klingt nicht in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" das Urteil über Dichter viel schärfer als sogar bei Lessing? Unverkennbar stellt sich Schiller auf die Seite der Gedankenreicheren, der geistig Schwungvolleren, unterschätzt er gern die Naiven und die Realisten, denen nicht zuzutrauen ist, daß sie den hohen Anforderungen Kants, zunächst des kategorischen Imperativs gewachsen seien.

Willig hatte Schiller in seiner Jugend mit der Aufklärung die Philosophie der Glückseligkeit, den Eudämonismus, vertreten. Glücklich zu sein, erschien auch ihm als das letzte und wichtigste Ziel des Menschen. Kant gewöhnt ihm dies Bedürfnis ab. Durch Kant wurde ihm bewußt, daß seinem Wesen unbedingtes sittliches Fordern allein entsprach. Fortan konnte er sich nicht länger uneingeschränkt der Gaben freuen, die von der Natur dem Menschen geboten werden. Von Leibniz' und der Aufklärung Optimismus rückte er damit völlig ab.

Goethe näherte sich fortschreitend dem Standpunkt Schillers mehr und mehr. Die Stimmungen seiner Jugend verschwanden, in denen er sich der Natur und ihrer Gaben rückhaltlos gefreut hatte. So gewinnt auch Goethe viel von den Zügen, die von Kants Vernunftkritik dem Deutschen gegeben worden waren. Gerade aber weil er anders und minder sentimentalisch



angelegt war als Schiller, wirkt in seinem Alter das Rationalistische, wenn er es vorträgt, mitunter wie ein Wort der Aufklärung. So empfand ihn bald die Romantik. Es ist der Mensch des 18. Jahrhunderts, der sich da in Goethe kundgibt.

Bleibt also im deutschen Hochklassizismus immer noch viel von dem Wesen der Aufklärung bestehen, so ist gern zuzugeben, daß erst Goethes Künstlerpersönlichkeit der deutschen Dichtung die irrationalen Quellen der Kunst in vollem Umfang eröffnet. Wie verstandesmäßig wirken neben den eigentlichen großen Leistungen der ungebrochen irrationalen Kunst des jungen Goethe, neben seinen frühen Liedern und neben einzelnen der Frankfurter Bruchstücke, selbst die dithyrambischesten Ergüsse Klopstocks. Es sind zugleich die Träger der reichsten Bewegtheit und der stärksten Farbenfreude unter den Schöpfungen Goethes. Hierher gehören die Gebilde, vor denen sich der Kreis Edmond de Goncourts voll Bewunderung verneigte.

Goethes Schaffen wurde bald stärker von verstandesmäßiger Erwägung bestimmt. Sein Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797 zeigt, daß er nach den Grundsätzen seiner kleinen, aber grundlegenden Arbeit über epische und dramatische Dichtung zu erkunden wagte, ob nicht zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen von der trojanischen Küste noch ein episches Gedicht inneliege. Weislich erwägt er dabei, wieweit dieser ganze Stoff oder einer seiner einzelnen Teile zu epischer, wieweit zu tragischer Behandlung taugt. Das blieb nicht unfruchtbares Sinnen. Es führte Goethe hin zu seiner „Achilleis".

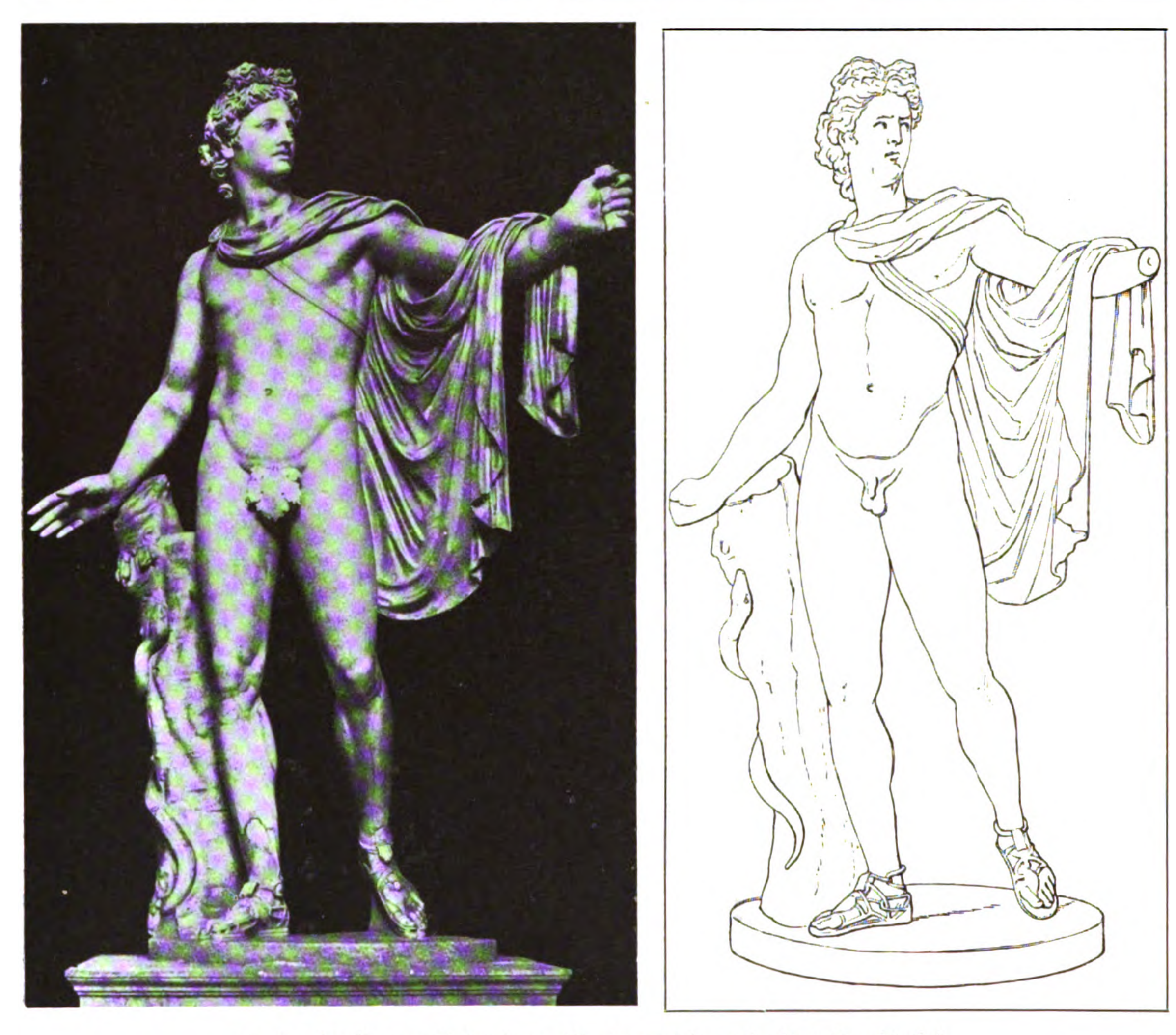
Allerdings fügt Goethe der theoretischen Darlegung des Briefes noch ein einschränkendes Wort an: „Wenn ich mich nicht irre, so ist diese Materie, wie viele andere, eigentlich theoretisch unaussprechlich; was das Genie geleistet hat, sehen wir allenfalls, wer will sagen, was es leisten könnte oder sollte." Ein Rückzug in die Welt irrationaler Kunst. Erinnert er indes nicht an Wendungen der „Hamburgischen Dramaturgie", die dem Genie das Recht vorbehalten, alle Kritik, also alles denkende Erwägen der Möglichkeiten der Kunst, zuschanden zu machen?

Vom Frühklassizismus zum Hochklassizismus der Deutschen steigert sich die Anerkennung des Unbewußten der Kunst, steigert sich vor allem die Betätigung dieses Unbewußten. Allein diese Steigerung mündet früher und später ein in das Streben, die beiden Gegensätze harmonisch miteinander zu verknüpfen. Was der deutschen Romantik, zunächst der Frühromantik, nachgerühmt worden ist, gilt schon für den Klassizismus, gilt sicherlich für Herder, Goethe und Schiller. Sie erkannten die Macht des Irrationalen an, sie wollten dies theoretisch Unaussprechliche indes nach Kräften in Begriffe umsetzen, nicht bloß zum Zweck rechter Betrachtung, auch im Dienst kunstgerechten Schaffens.

Fühlbarer vielleicht als bei den Romantikern, fühlbarer unbedingt als in der späteren Romantik wurde an den Kunstleistungen des Hochklassizismus der rationale Zusatz. Auch er ließ sie blasser, minder farbenfroh, temperamentsärmer erscheinen. Heinrich von Kleist, vor allem der Kleist der „Penthesilea", wirkt ganz anders. „Penthesilea" könnte niemals den deutschen Kunstwerken beigezählt werden, die nach Winckelmanns Wunsch edle Einfalt und stille Größe weisen. Die Antike von Kleists Werk hat mit der Antike des reifen Goethe, des reifen Schiller, auch Lessings nichts gemein. Sie alle unterwarfen sich dem Formwillen Winckelmanns. Auch dieser Formwille ist vom bürgerlichen Rationalismus bestimmt.

4. Kunst der schlichten Umrisse

Der Rundbau des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn enthält die wichtigsten antiken Kunstwerke der Plastik, die zur Zeit Winckelmanns bekannt waren. Gesondert von den späteren Funden, kennzeichnen sie mit voller Schärfe das Bild antiker Kunst, das sich dem 18. Jahrhundert darstellte. Es wirkt, als käme man in eine andere Welt, wenn man aus den Sälen des Museums in die Rotunde tritt. Es ist, als atme man unversehens Luft der Zopfzeit. Was Winckelmann mit den Worten „edle Einfalt und stille Größe" gemeint hat, wird wie mit einem einzigen Schlage zum Gefühlserlebnis. Lebensferner, kühler, glatter er-



8., 9. Apoll vom Belvedere. Photographie und alter Umrißstich

scheint hier die Antike, verglichen mit den Eindrücken, die aus den späteren Funden, aus der ganzen großen Menge heute bekannter Werke der antiken Plastik sich ergeben.

Winckelmann spielte seine Wesensbestimmung griechischer Kunst aus gegen die wilde Bewegtheit und die wuchtige Kraftentfaltung des Barocks. Er sah nicht oder wollte nicht sehen, daß auch antike Kunst eines Tags ins Barockhafte übergegangen war. Noch in der Laokoongruppe wollte er edle Einfalt und stille Größe wiederfinden, obwohl gerade sie den Malern wie den Bildhauern des Barocks starke Anregung geboten hatte.

Ungefähr aus den antiken Werken, die vor Winckelmanns Augen standen, also aus den Plastiken, die in dem Rundbau des Bonner Akademischen Kunstmuseums wiedergegeben sind, hatte alle Kunst, seitdem die Antike wieder wichtiges Vorbild abendländischer Kunstübung geworden war, sich das Bild der antiken Plastik geformt. Von diesem Bild war sie schöpferlustig und zugleich in bewußter Nachahmung ausgegangen. Das gilt noch vom Barock, nicht bloß von der Renaissance. Wiedergeburt der Antike war das alles gewesen. Wiedergeburt der



10. Amazone. Rom, Vatikan. Alter Umrißstich

Antike sollte noch der deutsche Klassizismus sein. Dennoch hat im Gegensatz zum deutschen Klassizismus die Kunst anderer Völker bei solcher Wiedergeburt aus der Antike etwas viel Bewegteres, Reicheres, Prächtigeres geholt. Winckelmann schalt ihr Verfahren ein Verkennen des eigentlichen Wesens der Antike. Er wollte dies Wesen treffender kennzeichnen. Er bot tatsächlich nur eine besondere, also einseitige Deutung, nicht die allein richtige. Er gab der Antike einen Sinn, den sie bisher nicht gehabt hatte. Ihm folgte getreu die deutsche klassische Dichtung. Daß er etwas von dem Lebensgefühl seines Zeitalters in seine Deutung hineingetragen hat, ergibt sich aus der Entwicklung der Kunst des späteren 18. Jahrhunderts. Im Empirestil huldigt nicht nur der Deutsche dem Grundsatz der edeln Einfalt und stillen Größe.



11. Amazone. Rom, Vatikan. Photographie

Bis in die letzten Verzweigungen des Barocks stand die falsche Annahme, daß die Antike nur eine farblose Marmorplastik kenne, der Farbenpracht, überhaupt der Lebendigkeit der bildenden Kunst nicht im Wege. Kaum hätte die Erkenntnis, daß antike Plastik polychrom gewesen ist, diese Entdeckung des 19. Jahrhunderts, noch mehr Leben in den Werken der willigen Nachfolger der Antike zeitigen können. (Immerhin ist die Marmorplastik der neueren Zeiten bis tief ins 19. Jahrhundert farbenärmer geblieben als die der Antike, sogar noch im Reich des Barocks.) Für Winckelmann war die Marmorweiße antiker Kunst eine wertvolle Stütze, wenn er sich gegen das Barock wandte. Die Entdeckung der antiken Polychromie hat ihn dieser Stütze beraubt.

Was hier von Anfang an zu sagen war, bestätigt sich von neuem. Die griechische Antike ist nicht so schlicht, so unaufdringlich, so keusch in der Farbe wie der deutsche Klassizismus. Umgekehrt durfte er von Rechts wegen sich nicht auf die Antike berufen, wenn er im Gegensatz zur Kunst der anderen Völker des neueren Abendlandes Farbenfreude und Bewegtheit ausschloß. Er durfte es nur tun, gestützt auf das Lebensgefühl seines Zeitalters. Mit anderen Worten: Entscheidende Voraussetzung deutscher klassischer Kunst ist nicht ein besseres Verständnis der Antike, sondern das Lebensgefühl des 18. Jahrhunderts.



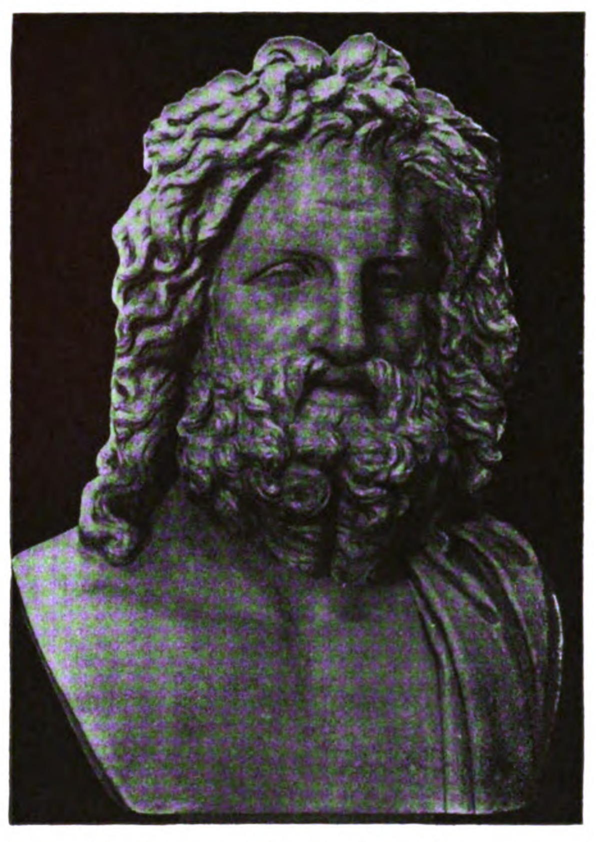


12., 13. Amor mit Bogen. Rom, Vatikan. Photographie und alter Umrißstich

Abermals läßt sich beobachten, daß in Werken von der Art des Frankfurter Prometheusbruchstückes wie in anderen Leistungen der Sturm- und Drang-Antike Goethes eine bewegtere, lebendigere, minder enthaltsame Auffassung der Antike sich ankündigt. Von ihnen aus wäre ein deutscher Klassizismus denkbar, der nicht so kühl wirkt wie der des späteren Goethe oder auch Lessings, nicht so enthaltsam wäre, wo es sich um tiefste Aufwühlung der Seele des Menschen dreht. In Wirklichkeit hat Goethe solche Ansätze nicht weitergetrieben.

Enthaltsamkeit ist das Kennzeichen derer, die von Winckelmann kamen. Die Askese einer Welt strenger Pflichterfüllung kann solche Haltung empfehlen. Zugleich mischt sich etwas Katzenjammerstimmung hinein. Ein Katzenjammer freilich nach den Räuschen, die sich andere angetrunken hatten. Das Tugendideal der Aufklärung steht im Hintergrund: Verzicht auf alle Genüsse, die dem Menschen schaden. Auch an Rousseau darf gedacht werden. In seinem Kampf für Natur und gegen überfeinerte Kultur besteht ja ein gutes Stück verstandesmäßiger Rücksicht auf ein enthaltsames gesundes Leben. Die wilden Erregungen der Barockzeit sind verpönt. Man hat nicht mehr die Kraft, sie zu tragen. Selbstbeschränkung gilt mehr als ein allseitiges Betätigen der Persönlichkeit. Abermals ist Sturm und Drang gegen so viel Einengung der Persönlichkeit und ihrer Triebe aufgetreten. Hand in Hand mit den Vorkämpfern des Irrationalismus sprengte man die Tore, die der Aufklärer zugeschlossen hatte, und stürzte sich hemmungslos in ein starkes Erleben. Mochte starke Affekterregung auch zerstörend wirken, in ihr schien sich der wahre Sinn des Lebens zu offenbaren. Ohne sie wäre es nur Quark. Unbedingter als der unglückliche Lenz hat das keiner ausgesprochen.

Kam in diesem Übergangsaugenblick der deutsche Klassizismus nahe an naturalistische Lebensechtheit heran, er huldigte doch vorher wie nachher um so lieber einer Kunst der Idealität. Auch das entsprach dem Formwillen Winckelmanns. Später entdeckte Wilhelm von Humboldt, daß Winckelmanns Idealbegriff ins Vage und Unbestimmte leite. Der Brief an Karoline von Humboldt vom 10. Juli 1818 führt das aus. Suchte doch Winckelmann das Idealische in geringerer Andeutung der Muskeln, im Weglassen gewisser Details, wie zum Beispiel der Adern. Auch diese Überspannung des Idealbegriffes wirkte auf deutsche Kunst ein. Mehr und mehr begnügte man sich, bloß zarte Umrisse zu geben und sie mit nur wenigen Strichen zu füllen. Wilhelm Schlegel schrieb angesichts der Zeichnungen des Engländers John Flaxman 1799 solcher Umrißtechnik hohen Wert zu, weil sie zauberhaft zeige, daß in wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen könne. Die Zeichenkunst und die Malerei der Romantik verharren trotz allem Gegensatz zu Winckelmann bei solcher Umrißtechnik. Die Nazarener machen es so. Cornelius überträgt vollends diese Technik, die ihm in Zeichnungen ganz geläufig ist, in die Malerei und füllt Umrisse mit zartester Farbe. Sogar der andere Zweig romantischer Malerei, den Nazarenern in mehr als einem Sinne entgegengesetzt, liebt die feinlinige Umrißzeichnung. Runge beweist das.



14. Zeus von Otricoli. Rom, Vatikan

Uns fremd geworden ist ein Liebling des 18. Jahrhunderts, die antike Gemme. Die Fülle echter Kunstwerke der Antike, die seither wiederentdeckt worden sind, haben den geschnittenen Steinen ihre beste Bedeutung geraubt. Die Gemmen hatten früheren Zeiten antikes Leben so eindringlich vergegenwärtigt, daß neben ihnen die verhältnismäßig wenigen bekannten Werke der Plastik und gar der Malerei wie unzulängliche Wiedergabe dieses Lebens erscheinen mußten. Als „vollkommenstes Denkmal der alten Gebräuche" boten sie dem Auge, was minder anschaulich einer Welt geläufig war, die immer noch gern antike Schriftsteller und Dichter las. Wirklich danken Winckelmanns erste Schriften ihre Anschauung von antikem Leben mehr den geschnittenen als den gemeißelten Bildwerken.

Auch die vielen Fälschungen von Gemmen entzogen ihnen den Boden. Als aber Jakob Asmus Carstens für die „Götterlehre" von Karl Philipp Moritz, die 1791 erschien, Abbildungen zu liefern hatte, gab er zumeist nach Gemmen scharfe Umrißzeichnungen. Sie sind bezeichnend für sein Kunstwollen. Karl Ludwig Fernow, Carstens' Freund und Biograph, verkündete den Zeitgenossen dessen Überzeugung, daß einfachste Zeichnung das beste Ausdrucksmittel hoher Kunst sei. Farbe und Behandlung werden da zur Nebensache. Die Form ist alles, soweit sich in ihr der Geist ausdrückt.

Goethe hat dem nicht widersprochen. Mochte er auch Flaxman nicht ganz zustimmen, er forderte doch in den „Propyläen" 1799 von den bildenden Künstlern, die sich um den Weimarer Preis bewerben wollten, größte Einfachheit und Ökonomie der Darstellung. Alles Unnütze oder Überflüssige, wäre es auch nur Nebenwerk und noch so zierlich, bedeutete für ihn einen Fehler. Ein bestimmter reinlicher Umriß mit der Feder, an dem die Schatten laviert, die Lichter entweder ausgespart oder mit Weiß aufgehöht wären,



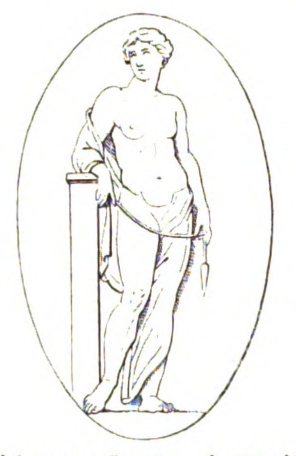


15—17. Gemmen des Wiener Museums nach alten Umrißstichen





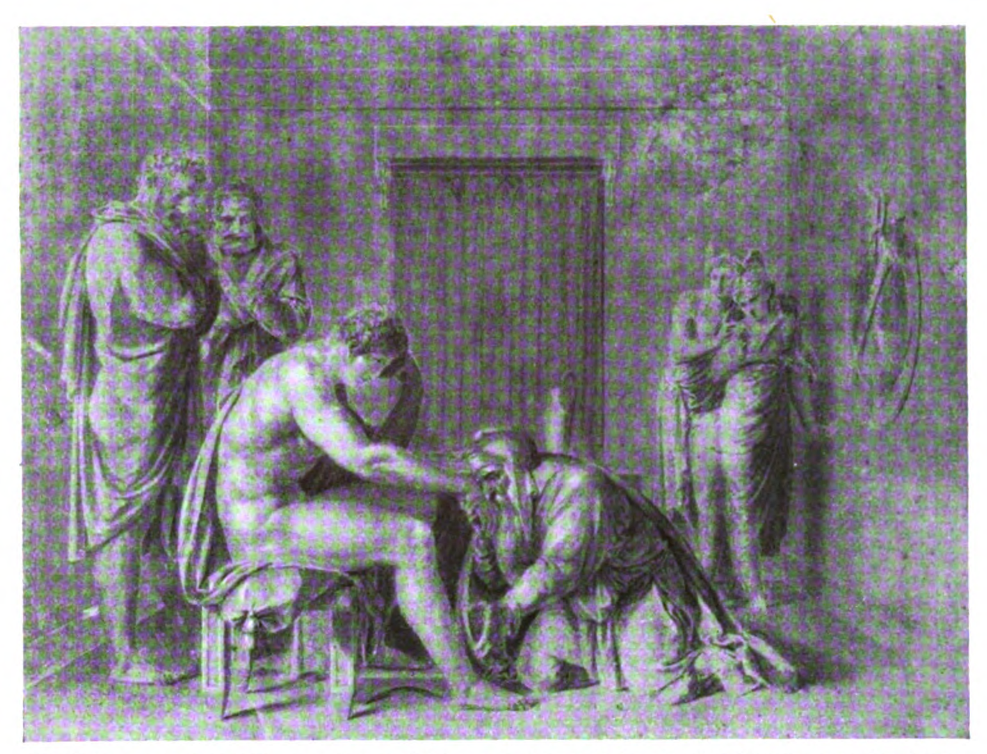
18—20. Gemmen aus Goethes Sammlung


21—23. Umrißstiche von Carstens in Moritz' ,,Götterlehre"

erschien ihm als durchaus hinlänglich. Immerhin ward gestattet, sich der Kreide zu bedienen oder, wenn man sich dadurch bedeutender und besser auszudrücken glaube, sogar der Farben.

Da war begrifflich bestimmt und vorweggenommen, was von Peter Cornelius zum Grundzug seines Malens gemacht worden ist. Wirklich genießt von Anfang an Cornelius die Gunst Goethes. Ja Goethe drängte Cornelius, der aus Eigenem zu stärkerer Bewegtheit neigte und in dem etwas Barockhaftes oder Gotisches sich meldete, zum Schlichteren und Einfacheren hin. Er tat es, als er am 8. Mai 1811 Cornelius abriet, der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts zu folgen. Eine Ausnahme machte er damals. Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (es ist Eigentum der Münchner Staatsbibliothek) empfahl Goethe sogar sehr warm. Nirgend habe Dürer sich so frei, so geistreich, so groß und schön bewiesen. Abermals herrscht eine zarte Umrißtechnik hier vor.



24. Priamus bei Achill, um den Leichnam Hektors flehend, Zeichnung von Carstens. Berlin, Kronprinzenpalais



25. Genelli, Kentaurenfamilie. Umrißstich



26. A. Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Max'

Auf dem ganzen Weg von den Gemmen und ihren Bewunderern bis zu Carstens und bis zu den Nazarenern betätigt sich ein mehr oder minder einheitlicher Formwille. Carstens bezeugt ihn am greifbarsten. Genelli vertritt ihn zuweilen. Führich huldigt ihm. Noch in Rethel ist etwas von solchem Zug nach dem bloßen Umriß zu spüren. Schwind steht viel ferner. Aber schon in einer Schicht, die weit hinter der Umwelt von Cornelius liegt, kündigt sich Verwandtes an. Es ist selbstverständlich, daß Winckelmanns Freund, Mengs, das mitvorbereitet. Doch sogar der Franzose David erliegt solchem Zug der Zeit.

Macht es klassische und romantische Dichtung anders? Auch zwischen diesen beiden bestehen Gegensätze. Allein Goethes „Iphigenie", die „Natürliche Tochter", selbst noch die „Wahlverwandtschaften" meiden wie „Heinrich von Ofterdingen" das starke Kolorit und das, was von Winckelmanns Zeitalter als Widerpart des Ideals empfunden wurde: das Charakteristische. Ein Vergleich von Urmeister und „Lehrjahren" zeigt bald, um wieviel Goethe auf dem Wege von der ersten zur endgültigen Fassung Schritt für Schritt der andeutenden Umrißtechnik auf Kosten des Charakteristischen näherkommt. Schillers Meisterdramen dienen dank dem Verzicht auf eindringliche Beleuchtung der Menschenseele und ihrer Tiefen dem Zug nach unausgefüllten Umrissen, mochte Schiller auch zu gleicher Zeit die Neigung verraten, im Gegensatz zu Winckelmann dem Charakteristischen mehr Raum zu lassen. Was dann Jean Paul von den Klassikern trennt, ist seine Vorliebe für reiche Einzelheiten. Jean Paul galt für Goethe als zu charakteristisch. Goethe sah ihn mit den Augen Winckelmanns.

Deutsche klassische Dichtung verharrt zum guten Teil auf dem Boden der zarten Umrißzeichnung. Sie war sich dieser Sonderheit so wenig bewußt, daß sie nur selten von ihr redet, daß sie dies Verhalten meist nur von ferne bezeichnet, eben wenn sie von idealer und von charakteristischer Kunst spricht. Darum spürte sie auch kaum, wie naheverwandt romantische Kunst ihr von dieser Seite blieb. Auch Wilhelm von Humboldt entdeckt erst 1818, wie sehr Winckelmann die Antike umdeuten mußte, um zu seiner Vorstellung einer umrißhaften, mehr andeutenden als ausführenden Idealität zu gelangen.

Allein Winckelmann stützte noch eine andere Auffassung von Kunst, übergab diese Auffassung den deutschen Klassikern und bot durch sie ein Gegengewicht dem Zug nach einer Auflösung ins Vage und Unbestimmte. Auch diesmal schloß die Romantik sich dem Vorgehen der Klassiker an.

Winckelmann ist genug Eklektiker, um zwei ganz verschiedene Standpunkte beim kunstgemäßen Erfassen von Kunstwerken zu verbinden. Er arbeitet mit der strengen Maßästhetik der antiken klassischen Welt und ihrer romanischen Nachfolge. Er sucht ebenso im Kunstwerk den ganz persönlichen und einmaligen Ausdruck eines geistigen Inhaltes. Dort erkennt er eine Formung an, die an eine ganze Reihe von einzelnen Werken gleiche Gesetze



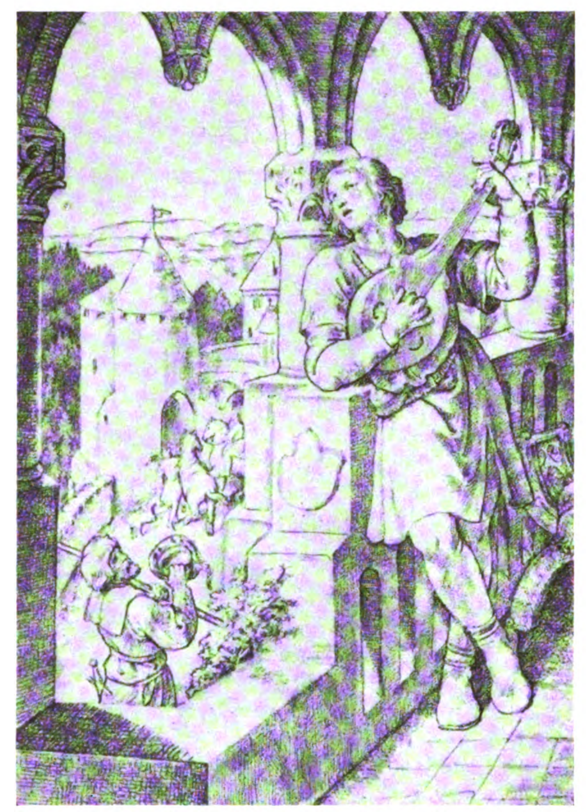
27. P. Cornelius, Zeichnung zu Goethes Faust

wendet. Hier widerspricht er dem Glauben an überindividuelle Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst. Er schließt sich dem Glaubensbekenntnis Plotins an.

Das Äußere als Ausdruck eines durchgeistigten Innern. So lautet die Formel Plotins. Winckelmann deutet in ihrem Sinn die Kunstwerke antiker Plastik. Er möchte zeigen, wie sie bis in ihre kleinsten Züge bedingt sind durch den geistigen Gehalt, den sie ausdrücken wollen. Der Künstler, der den sogenannten Apoll vom Belvedere schuf, wollte — so meint Winckelmann — den jungen Gott darstellen, der den Drachen Python getötet hat. Stolz drückt sich aus in der Gestalt des Gottes, in jedem ihrer Glieder, in jeder Bewegung der Glieder, im Antlitz. Aber Stolz, der sich mit Verachtung paart. Denn der Sieg war ja selbstverständlich. Wie sollte Apoll das Untier nicht überwinden?

Eine Erscheinung, die dergestalt Ausdruck innerer Gesetzlichkeit ist, deren Teile bis ins kleinste derart dem einen Zweck dienen, den dieses Gesetz vorschreibt, nannte das 18. Jahrhundert einen Organismus. Zunächst beobachtete es solche Organismen in der Natur. Shaftesbury ist einer der ersten Vorkämpfer einer Naturbetrachtung, die in den Werken der Natur nichts entdecken möchte, was einem außer ihnen liegenden Zweck dienen soll. Wesen der Natur sei, Erscheinungen von eigener, nur in ihnen selbst liegender Gesetzlichkeit zu erzeugen.

Goethe und Herder trieben diese Naturauffassung weiter. Goethe führte sie in seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten durch. Herder und Goethe aber wandten zugleich die Vorstellung eines Organismus auf das Kunstwerk an und steigerten damit Plotins Lehre vom Schönen zu einer Organismusästhetik. Sie durften sich auf Winckelmann stützen. Wie Winckelmann die antike Plastik deutete Goethe das Straßburger Münster. Die deutsche Romantik führte die Kunstanschauung Goethes und Herders so grundsätzlich durch, daß die eigentlichen



28. Führich, Armer Heinrich. Titelblatt

Entdecker darüber vergessen werden konnten. Als Schelling in einer vielbeachteten akademischen Rede 1807 von neuem die organische Ästhetik vertrat, erschien er vielen als deren Erfinder. Die wissenschaftliche Ästhetik des 19. Jahrhunderts wußte fast nur noch von dieser Rede Schellings und nannte seinen Namen, wo mindestens Goethe vor allem zu nennen war.

Das Kunstwerk nach seiner Organisation urverwandt den Werken der Natur. Der Künstler ein Schöpfer wie die Natur. Bis in die letzten Folgerungen wurde dies Glaubensbekenntnis verwertet. Von dieser Voraussetzung aus läßt sich eine Lieblingsneigung deutschen künstlerischen Gestaltens rechtfertigen. Es ist die Freude an überreicher Ausführung von Einzelheiten. Deutsche Gründlichkeit versenkt sich so hemmungslos in das Nebenwerk einer Kunstleistung, daß darunter das Ganze leidet, daß die klare Übersichtlichkeit antiker Klassik und ihrer Nachfolge deutschen Werken entgeht.

Hier meldet sich das Gegenteil der zarten Umrißtechnik an. Es mag wie ein Widerspruch erscheinen, daß Goethe im allgemeinen die zarten Umrisse erstrebt und daneben in der „Klassischen Walpurgisnacht" und in verwandten Episoden seines Schaffens eigentlich das treibt, was er der Kleinkunst Jean Pauls vorhält: Ein Übermaß von mehr oder minder fesselnden Einzelheiten wird aufgehäuft, so hoch, daß auch in diesen Fällen die Übersicht über das Ganze leidet. Noch merklicher stößt in der Kunst deutscher Romantik zarthingehauchte Umrißtechnik mit liebevoller Bastelei zusammen, mit einer Überfüllung der Umrisse, die nach der Lupe ruft. Für Winckelmann wäre das Sünde gegen den Geist der wahren Kunst gewesen. Tatsächlich durfte man sich auf Winckelmann berufen, soweit Winckelmann an der organischen Auffassung des Kunstwerkes mitgetan hatte. Doch es zeitigte ein Gestalten, das nicht in Winckelmanns Sinn und nach seinen Idealitätsabsichten hoch über der Erde schwebte, sondern sich tief in den Reichtum des Erdenlebens versenkte.

5. Natur und Geist

Kunst und Natur so enge miteinander verknüpfen, der Kunst die Gesetzlichkeit der Natur zumuten, war nicht ungefährlich, gab mindestens Mißverständnissen freien Raum. Unbedingt muß an der durchaus geistigen oder durchgeistigten Fassung des Naturbegriffs der Herder und Goethe und Schelling festgehalten werden, wenn das Ende nicht eine Materialisierung der Kunst sein soll. Setzt man an die Stelle des durchgeistigten Naturbegriffs den mechanischen der Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts, so wird Kunst nur noch zum notwendigen, zwangartig geschaffenen Ergebnis der physischen Anlage des Menschen. Tatsächlich hat das 19. Jahr-

hundert diese Folgerung gezogen. Und noch immer wird so gefolgert. Umgekehrt erblickten die Naturphilosophen von Klassizismus und Romantik in der Natur etwas Geistig-Gesetzliches. Nur in solchem Umfang sprachen sie dem Geist und seiner Schöpfung, der Kunst, die Gesetzlichkeit der Natur zu. Ganz ausgeschlossen war bei solchem Verfahren die Vorstellung eines Zwanges nicht, der sowohl alle geistige Leistung wie ganz besonders das Kunstwerk im ganzen wie im einzelnen bedingt und bestimmt. Sicherlich begnügte man sich nicht — auch Winckelmann hielt es so — mit Beschauung der Erscheinungen, sondern suchte zu ihren Voraussetzungen vorzudringen, suchte sie zu erklären, indem man ihrem Werden nachspürte. Hermann Friedmann nennt solches Verfahren „haptisch" und stellt es dem „optischen" der bloßen Schau, der nur morphologischen Betrachtung entgegen. Er zeigt zugleich, wie sehr solche Haptik mit naturwissenschaftlich-materialistischer, also ungeistiger Deutung verknüpft ist.

Nichts lag dem deutschen Klassizismus oder der deutschen Romantik ferner als ungeistige Deutung des Lebens oder der Kunst. Indem jedoch das Gesetz erlauscht werden sollte, nach dem ein Kunstwerk sich gebildet hatte, ergab sich ein Verfahren, das dem Verstandesmenschen wie Mystik erscheinen muß. Romanischer Rationalismus hat deutsche klassische und romantische Ästhetik immer so empfunden. Materialistische Gesetze der Natur und des Geistes lassen auch vor dem Verstand sich rechtfertigen. Plotin hingegen und seine Nachfolger sind stets dem Einwand ausgesetzt, daß sie hinter der äußeren Erscheinung etwas Ungreifbares, Unerkennbares, begrifflich Unbestimmbares suchen, daß sie eine Metaphysik der Kunst treiben, die nicht nur ins Uferlose, die sogar ins Unkünstlerische geraten muß. Wie leicht der Versuch, die geistige Voraussetzung eines Kunstwerkes zu erfassen, scheitern kann, bezeugt Winckelmann mit seiner Deutung des sogenannten Apoll vom Belvedere. Haben doch andere in dem Bildwerk überhaupt nicht Apoll wiederfinden wollen.

Unleugbar ist, daß das Streben, durch die äußere Schale einer Erscheinung in ihr Inneres zu dringen, in dieser äußeren Schale nur den Ausdruck eines inneren geistigen Gehalts zu erkennen, endlich diesem Gehalt und nicht der Gestalt, die sich den Sinnen weist, den eigentlichen Wert zuzubilligen, dem Deutschen in vorzüglichem Maße eigen ist. Darum mußte ihm Plotin auf vielen Stufen der Entwicklung als Helfer willkommen sein. Dem deutschen Klassizismus gebührt sogar der Ruhm, daß er kraftvoller, als es sonst auf deutschem Boden üblich ist, die künstlerische Gestalt neben dem Gehalt zu ihrem Recht kommen läßt. Lessing tut dies, lange bevor die organische Ästhetik des deutschen Hochklassizismus sich durchsetzt. Goethe kehrt sich in gleicher Weise einmal sogar ausdrücklich gegen einseitige Deutung im Sinne Plotins, verwehrt sich dagegen, daß dem Inneren das Äußere aufgeopfert werde.

Künstlerische, überhaupt geistige Tatsachen im Sinne eines Organismus zu nehmen, ist wie Goethe, Herder und der Romantik auch Schiller geläufig. Er zeigt sich da gleichfalls als Eklektiker. Er zählt zu der Schule Kants. Kant aber ließ solche Verknüpfung von Geist und Natur nicht zu. Herder konnte es wagen, die geistige Natur des Menschen aus der Organisation des Leibes abzuleiten. Kant nannte das ein Unternehmen, das alle menschliche Vernunft übersteige. Herder konnte von dieser Seite durch den naturwissenschaftlichen Materialismus des 19. Jahrhunderts als Bundesgenosse in Anspruch genommen werden, obwohl er es tatsächlich ganz anders meinte. Kant hat sich in unverkennbarer Weise von dem Materialismus geschieden. Ebenso Schiller, mag er an die organische Betrachtung des Geistigen auch manches Zugeständnis gemacht haben, mag er auch der Natur im Gebiet des Geistigen mehr Recht gewähren als Kant und sich hier der Auffassung Goethes nähern.

Als Anwalt des kategorischen Imperativs bleibt Schiller auf Kants Boden stehen. Er



nimmt zugleich auf, was der deutsche Klassizismus in seiner Frühzeit vertreten hatte. Er gewinnt für den Hochklassizismus viel von der Aufklärungssittlichkeit hinzu. Lessing und der reife Schiller reichen sich an dieser Stelle die Hand.

Dilthey bezeichnet scharf und klar den Unterschied zwischen dem Drama Lessings und dem der älteren Weltliteratur, zunächst wohl Shakespeares. Mittelpunkt ist bei Lessing nicht mehr die Leidenschaft, die den Menschen regiert wie ein lang andauernder Traum und die Beziehungen des Menschen zur Wirklichkeit aufhebt. Höchster Typus der Aufklärung ist der vom moralischen Gefühl geleitete Mensch; er steht im verstandesmäßigen Zusammenhang mit den Realitäten des Lebens. Solche Menschen führt Lessings Drama vor. Sie tragen als bezeichnenden Zug des deutschen Protestantismus ein herbes, verinnerlichtes sittliches Bewußtsein in sich; es sagt ihnen, daß sie allein vor ihrem Gewissen verantwortlich sind. Aufgabe des Menschen wird da, sich einer ganzen Welt gegenüber in dem selbständigen Wert seiner Persönlichkeit zu behaupten. Aus einer politischen Welt, die dem Bürger weder Raum zur Betätigung noch Ziele bot, in deren Dienst ein starker Charakter sich genugtun konnte, flüchtet er in die Welt der abstrakten sittlichen Prinzipien, die von innen die Persönlichkeit bestimmen und sie von allen geschichtlichen Bedingungen unabhängig machen. Das ist an „Emilia Galotti", aber auch an „Nathan", sogar im Lustspiel an Tellheim zu erkennen.

Schiller nimmt solche Art tragisch leidender Menschen auf, indem er sie vor den kategorischen Imperativ stellt. Das Bewußtsein, ihn zu erfüllen, erhebt sie noch, wenn das Schicksal sie zermalmt. Vielmehr entbindet das hereinbrechende Schicksal in ihnen die rechte Kraft, dem Sittengesetz zu gehorchen, es schenkt ihnen sittliche Freiheit, wie Kant es nennt, es führt sie zu sittlicher Selbstbestimmung. Don Cesar in der „Braut von Messina" ist der ausgeprägteste Träger solcher sittlicher Selbstermannung.

Gerade Schiller hatte in seiner Jugend nicht immer in der Tragödie auf Leidenschaft verzichtet, die den Menschen wie ein Traum regiert. Und noch weniger im Roman wie im Drama Goethe. Solange dann Goethes Dichtung bei der Aufgabe des Menschen verharrt, zum Leben ein festes Verhältnis zu gewinnen, das Leben beherrschen zu lernen, ist sie noch entfernt von dem herben Gebot der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit des Menschen. Auch in „Faust" ist nur ganz zuletzt etwas von ihm zu spüren. Doch Goethes Erzählungen nähern sich fortschreitend der Haltung Lessings und des reifen Schiller, sie rechnen mit dem kategorischen Imperativ. Die „Wahlverwandtschaften" bezeugen das am unbedingtesten. Das stolze Bewußtsein des protestantisch getönten Helden Schillers, auf sich selber ganz allein zu stehen, aus eigener Entschließung und nur auf sein Gewissen gestützt die Entscheidungen des Lebens zu treffen, ist für Goethe nichts Selbstverständliches. Im Ausgang des „Faust" meldet sich sogar manches, das auf ganz andere Voraussetzungen deutet.

Der deutsche Klassizismus ist das Werk von Protestanten. Auch diese Tatsache gibt ihm eine schlichte Haltung. Die Entscheidungen des Gewissens, die den Klassikern zum Kernpunkt werden, verlangen nicht nach reicher Instrumentierung. Katholische Klassizismen, voran der spanische, hatten von vornherein Farbenreicheres zu bieten. Die Frühromantik hat dem Protestantismus vorgeworfen, daß durch ihn die Kunst geschädigt worden, daß sie durch ihn verarmt sei. Der deutsche Klassizismus ist auch deshalb ärmer an Kolorit als die Klassizismen anderer Völker, weil er auf Luther zurückgeht und weil er mit Luther den Akzent auf die innere Welt des Menschen legt.

* * *

Deutsche Klassik hebt sich über das Leben empor zu einer Höhe, die den Farbenglanz des Lebens abgeschwächt und die Bewegtheit des Lebens nur aus mildernder Ferne erblicken läßt. In diesem Verhalten wirkt sich aus, was durch Jahrhunderte die deutsche Seele geformt hat. Im 19. Jahrhundert und jetzt gewinnt die deutsche Seele wesentlich neue Züge. Ob das einen Aufstieg bedeutet, ob die Kunst, die diesen neuen Zügen entspricht, Verfall anzeigt oder nicht, läßt sich heute noch nicht entscheiden.

Ausführliche Literaturnachweise sind aus naheliegenden Gründen hier unmöglich. Auf meine eigenen Arbeiten sei gelegentlich hingedeutet, soweit sie näher begründen und genauer ausführen, was hier nur gestreift werden kann. Folgende Abkürzungen werden dabei gebraucht:

GuG = Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam [1925]).

A 1 = Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts, Aufsätze. Insel-Verlag 1911.

A 2 = Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Aufsätze. Insel-Verlag 1922.

W = Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

Ferner beziehe ich mich mehrfach auf das „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Paul Merker und Wolfgang Stammler." (Berlin 1925ff.). Schon, aber nicht bloß die Fülle von Literaturnachweisen, die hier geboten werden, empfiehlt das. Abkürzung: *R*. Die Artikel „Klassik", „Klassiker" und „Klassizismus" von Herbert Cysarz (*R* 2, 92ff.) sind soeben erschienen, daher oben im Text nicht berücksichtigt.

S. 1. Über die allmähliche Aufnahme der Antike durch deutsche Dichtung: *R* 1, 62ff. „Antikisierende Dichtung" von Herbert Cysarz.

S. 5. Über Werturteil Grundsätzliches: *GuG* S. 112ff.

S. 6. Spielhagen: *W* S. 185 ff.

S. 9. Herders Adrastea über antikes und modernes Bühnendrama: in B. Suphans Ausgabe von Herders Werken: 23, 346 ff.

S. 15f. Über Aufklärung: *R* 1, 90ff. „Aufklärung" von M. Sommerfeld.

S. 18. Über Goethes „Faust" und Kant: *A* 2 S. 366ff.

S. 23. W. v. Humboldt über Winckelmann: *W* S. 65ff. — Über die Gemmen und das 18. Jahrhundert: Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Auflage, Leipzig 1898, 1, 332ff. Ein wichtiges Zeugnis aus dem 18. Jahrhundert ist der Artikel „Geschnittene Steine" in Johann George Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste" (2. Auflage, Leipzig 1792 2, 385ff.).

S. 26ff. Zur Geschichte der Organismusästhetik: *GuG* S. 149ff.

S. 28. Überreiche Ausführung von Einzelheiten: *GuG* S. 331ff.

S. 29. „Haptisch" und „optisch": Hermann Friedmann, Die Welt der Formen, System eines morphologischen Idealismus, Berlin 1925, S. 30ff.

S. 30. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl., Leipzig 1910, S. 63.

A. FRÜHKLASSIZISMUS

I. GOTTSCHED UND DIE SCHWEIZER

Trotz Lessings Widerspruch muß heute zugegeben werden, daß die deutsche Bühne des 18. Jahrhunderts einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung Gottsched dankt. Schwächere als Lessings Augen haben da richtiger gesehen. Noch mehr: Gottsched hat für deutsche Dichtung so viel getan, daß der alte Brauch, ihn zum Ausgangspunkt des deutschen Klassizismus zu machen, immer noch sein gutes Recht behält.

Es ist, gewiß zumeist auf dem deutschen Theater, vor ihm eine Zeit tiefen Verfalls. Ihn zu überwinden, gibt Gottsched Ratschläge von unleugbarem Wert. Ein Ordner von nicht gewöhnlichen Fähigkeiten, setzt er Ziele und nennt Mittel, sich ihnen zu nähern. Er arbeitet dabei mit Vorhandenem. Er hält sich an Vorbilder, die ihm das Ausland bietet, aber ein Ausland von ungemeiner Geistesbildung und von starker künstlerischer Leistung. Seinen tatkräftigen Besserungswillen durchzusetzen, entscheidet er sich für die einfachste und eindeutigste Form der Belehrung. Er ist Schulmeister, aber ein kraftvoller und erfolgreicher. Er weiß, daß die Schule nicht vorwärts kommt, wenn ihr zugeführt wird, was noch nicht zu voller Klarheit durchdacht ist. Er überläßt anderen, das Letzte und Höchste zu sagen, weil er auf einer Tiefstufe des Unterrichts nichts vorbringen will, was über die Grenzen seiner Schüler hinausgeht. Freilich wuchsen diese Schüler bald hinaus über die Tiefstufe. Und sie fingen an, über den pedantischen Einpauker der Anfangsgründe zu lächeln. Sie überholten ihn rasch.

Überholt aber war er schon bei seinem ersten Auftreten. Andere hatten nicht sein Bedürfnis, bei dem Vorhandenen stehen zu bleiben. Sie drangen kühn vor und wagten, den Boden zu verlassen, der ihm allein sicher schien. Ehe er beginnt, sind die Schweizer schon über seine Ansichten hinausgedrungen. Sie sind grundsätzliche Neuerer und behalten daher in einer froh vorwärtseilenden Zeit länger als er, wenn nicht die Zügel in der Hand, doch den Anschein, die rechten Führer gewesen zu sein. Gottsched will nicht neuern. Er setzt fort, was ihm, auch auf heimischem Boden, als bewährt sich erweist. Poetiken hatte man im 17. Jahrhundert auch als Deutscher in Fülle geschrieben. Man hatte sogar Dramen verfaßt, die dem Geschmack Gottscheds zusagten. Vor allem war der Weg zum französischen Klassizismus längst erschlossen. Wie Boileau kämpfte man schon vor Gottsched gegen die Kunst des Barocks und gegen deren Neigung zum Übersteigern. Dichter in strenge Zucht zu nehmen, war den Anhängern Boileaus selbstverständlich. Und war es, auch vom Standpunkt des kommenden deutschen Klassizismus, nicht notwendig, feste Form einem Zeitalter ans Herz zu legen, das in Formlosigkeit zu versinken drohte?

Deutscher Widerwille gegen eine Gestaltung von Leben und Kunstwerk, die sich an altgeheiligte, in sich geschlossene, ein für allemal gültige Formen hält, ist ebenso Voraussetzung des deutschen Klassizismus wie eine Tatsache, die überwunden, die mindestens gebändigt werden mußte, wenn anders auf deutschem Boden ein Klassizismus überhaupt erstehen sollte. Martin Opitz schafft zu Beginn des 17. Jahrhunderts die ersten Grundlagen für die große deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts. Er lenkt in die Bahn ein, die in anderen Ländern längst begangen worden war, er sucht auch deutsche Dichter in die Schule der Antike zu führen. Diese deutsche Renaissance kommt so spät, daß sie bereits einer Welt gegenübersteht, die sich vom Wesen der Renaissancekunst abkehrt und dem Barock zustrebt. Allein Opitz ist noch von dem Gedanken strenger Zucht des künstlerischen Gestaltens erfüllt, den die Renaissance vertritt. Wirklich schaffen deutsche Dichter auf den Wegen, die von Opitz vorgezeichnet worden waren, zwar eine Barockkunst, aber sie zerbrechen nicht grundsätzlich die wohlangeordneten, genau abgemessenen Model, in die der Renaissancedichter sein Schaffen gegossen hatte. Ein Sonett von Fleming, eine Tragödie von Andreas





29. Gottsched. Gemälde von Schorer. Leipzig, Universitätsbibliothek

Gryphius weist sicherlich nicht bloß dem scharfen Beobachter unzweideutige Züge des Barocks. Aber von voller Formsprengung kann keine Rede sein. Und fern bleibt all das von den freieren und keinem allgemeingültigen, fast nur dem persönlichen Gesetz unterworfenen Ausdrucksarten, zu denen sich unter Klopstocks Führung deutsche klassische Dichtung durchringen sollte, um gerade durch sie etwas Echtdeutsches zu erzielen. Im 17. Jahrhundert lebt sich deutscher Widerwille gegen Gebundenheit ganz anders in der Schicht aus, die von Opitz nicht berührt, bedingt und geleitet ist; zunächst im Volksdrama, auf der Bühne für die Nichtgebildeten. Das Schuldrama, protestantisches wie katholisches, blieb der Verwahrlosung entzogen, die dem Volksdrama erwuchs. Die Berufsschauspieler gingen den Weg des Volksdramas; kamen sie doch von den Englischen Komödianten her, die am Ende des 16. Jahrhunderts die hochgestiegene Dramatik ihrer Heimat nach Deutschland brachten, sie indes hier sofort verlottern ließen. Die deutschen Wandertruppen, die seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges das Gebiet der volksgemäßen Bühnenbelustigung allein beherrschten, lösten sich mehr und mehr von der Dichtung der Zeit ab, mochten sie zugleich auch immer unbedingter die Unarten des absteigenden Barocks übernehmen, das Schwelgen im Wortschwulst, das Bedürfnis, Grauen und Entsetzen auszukosten. Was da abseits von dem Gang der Berufsdichtung sich entwickelte, reine Schauspielerarbeit, zum Teil aus dem Stegreif geschaffen, hat doch die Freude an Staatsvorgängen, die dem Kunstdrama des Barocks eignet. „Haupt- und Staatsaktionen" nannte man diese Gebilde; das stolze Wort entsprach der Bombaststimmung, die auf der Bühne der Wandertruppen herrschte. Da solche Stimmung indes sogar den Menschen des späten Barocks nicht auf die Dauer erträglich war, fügten Vor-, Zwischen- und Nachspiele den Haupt- und Staatsaktionen komische Spiegelung des Alltagslebens an. Hier fand der Hanswurst dankbares Feld der Betätigung. Auch diese Verkoppelung von Ernst und Komik ging letzten Endes auf die Englischen Komödianten zurück und durch sie natürlich auch auf Shakespeare. Sie hatte auf deutschem Boden überdies bestanden, ehe Shakespeares Werke ihn erreichten. Sie ist überhaupt dem größten Teil dramatischer Dichtung immer selbstverständlich gewesen. Sogar die klassische griechische Antike hatte sie nicht gescheut, allerdings die Formenreinheit des einzelnen Bühnenwerkes gewahrt, indem sie Tragödie und Satyrspiel strenge voneinander schied. Doch auf der Bühne kam nach den Tragödien gern ein Satyrspiel. Nur die Nachfolge der klassischen Antike, ganz besonders die Tragédie classique der Franzosen, bestand darauf, dem Zuschauer an einem Theaterabend entweder bloß ernste oder bloß komische Stimmung zuzumuten, ihm nicht, sei's in strengstilisierter Abfolge, sei's in freier Mischung, das eine wie das andere zu bieten.

Daß die Haupt- und Staatsaktion neben tragischen Vorgängen auch der lustigen Figur ein Betätigungsfeld gönnte, darf ihr also nicht verübelt werden. Das Stegreifspiel der Träger von komischen Rollen ist gleichfalls den Wandertruppen nicht zu verdenken. Denn es besteht vorher, gleichzeitig und später in einer Art komischer Dichtung, die als lebensvollste Schöpfung der Renaissancedramatik gelten darf: in der italienischen „Commedia dell'arte". Diese Berufskomödie (so wäre das Wort zu verdeutschen) bindet die Darsteller nur an eine Skizze von Auftritten, an das „Scenario", überläßt ihnen dagegen Rede und Mimik.



30. Hanswurst aus dem 17. Jahrhundert
(Nach Holl, Deutsches Lustspiel)

Freilich steuert sie einer vollen Willkür der Darstellung noch durch ein Mittel, das der romanischen Vorliebe für allgemeingültige Formung entspricht. Jeder Schauspieler hat ein für allemal nur einen einzigen Typus zu vertreten. Im Sinn dieses Typus spielt und improvisiert er. Feste Masken (so lautet der Ausdruck für die einzelnen Typen), der Bergamasker Brighella, der Pedant, der Dottore, der Capitano, Pulcinella und wie sie alle heißen, betätigen an wechselnden Vorgängen ihre altgewohnte, von anderen längst geübte Kunst. Ein Stil von scharf umschriebener Form entwickelt sich. Siegreich dringen diese Stegreifspiele nach den anderen Ländern Westeuropas vor. Sie haben dem Kunstlustspiel in Frankreich etwas zu geben, in einem Augenblick, in dem es eine beträchtliche Höhe erreicht hat. Auch das deutsche Hanswurstspiel lernt von ihnen. Wilhelm Meister pries die „Commedia dell' arte", besonders wegen ihrer Improvisation. Goethe, Schiller, die Romantik nutzten die Maskentypen. Für den Hanswurst waren schon Lessing und Justus Möser wieder gegen Gottsched eingetreten.

Gottsched ging auf gründlichste Reinigung der Bühne aus und zerstörte dabei manches, was weiterzuleben verdient hätte und später mühselig wiedererweckt werden mußte. Tatsächlich nahm er auf, was etwa ein Jahrhundert früher Opitz verfochten hatte, vielleicht noch mit mehr Recht als dieser Vorläufer. Opitz erblickte in der ganzen deutschen Dichtung des 16. Jahrhunderts etwas Pöbelhaftes und suchte deutsche Poesie den sicherlich edleren Ausdrucksformen der ausländischen Renaissance anzupassen. Es glückte ihm. Doch zu Gottscheds Zeit schien solcher Gewinn von neuem völlig vertan zu sein. Pöbelhafter als auf der deutschen Bühne des 16. Jahrhunderts, auf der Bühne des Hans Sachs oder der Schuldramatiker, gebärdete sich Schauspielkunst. Sie hatte den unmöglichen Zustand gezeitigt, das ernste Drama der Dichter ganz von den Brettern auszuschließen und an seine Stelle die Zufallsarbeit von Darstellern zu setzen, die wahrlich nicht an Shakespeare heranreichten. Gottsched wollte den Dichtern ihr Reich wiedergewinnen. Unter ihnen hatte er die großen Tragiker Frankreichs auszuspielen. Opitz war nicht in gleich glücklicher Lage gewesen.

Und so tat Gottsched, was an der Zeit war, wenigstens soweit ernste Dramatik in Betracht kommt. Er lehnte nicht von vornherein das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts ab, soweit es von Künstlerhand stammte. Wohl wehrte er sich gegen Lohenstein. Und an Opitz' Verdeutschung der „Antigone" störte ihn die Sprache, die ihm veraltet erscheinen mußte. Als er mitten zwischen Haupt- und Staatsaktionen einmal in Leipzig Corneilles „Cid" aufgeführt sah, ging ihm der mächtige Unterschied auf, der zwischen solcher Kunst und dem üblichen Treiben der Wandertruppen waltete. Er erkundigte sich beim Prinzipal, warum nicht öfter etwas im Stil Corneilles auf die Bühne komme. (Damals nannte Gottsched auch Gryphius. Später ließ er ihn freilich recht unbeachtet.)

Es war der Prinzipal der Dresdener Hofkomödianten. Schon also hatte sich die Spielfolge der Wandertruppen im Hoftheater eingenistet. Das Hoftheater des 17. Jahrhunderts hielt sich auf höherer Stufe. Allerdings war ihm eigentliche Aufgabe die Darstellung von Opern und die Entfaltung eines reichen Opernprunkes. Es war Ausnahme, wenn sich französisches klassisches Drama verdeutscht zugelassen sah. Unter



31. Hanswurst aus dem 18. Jahrhundert
(Nach Holl, Deutsches Lustspiel)



32. Polichinelle
(Nach Holl, Deutsches Lustspiel)

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig geschah das. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wurde für die Braunschweiger Hofbühne eine Reihe von Stücken Corneilles, Racines und Pradons übertragen. Molière war vollends schon 1670 und 1694/6 in Sammlungen von Schauspielen deutsch gedruckt worden. Und der Prinzipal einer anderen Wandertruppe hatte dem französischen Klassizismus hilfreich seinen starken Arm geliehen zum Kampf gegen die Haupt- und Staatsaktionen: Johann Velten.

Ihm ist manches zugeschrieben worden, was er nicht geleistet hat. Er ist auch nicht der Verdeutscher Molières von 1694/6. Schon 1692 war er am Anfang der Fünfzig gestorben, hatte aber längst gerade Molière ausgiebig berücksichtigt. Den Stücken aus der Nachkommenschaft der Englischen Komödianten ging er nicht aus dem Wege. Doch drängte er sie in den Hintergrund und bot neben den beiden Corneille deren französische Mitbewerber, dann Calderon, endlich Deutsche wie Gryphius und Haugwitz. Er wies die Richtung, in der sich Gottsched bewegt hat. Er hätte Gottsched manche Mühe abgenommen, wäre er länger am Leben geblieben und die Überlieferung nach ihm nicht wieder abgerissen. Er hätte jedoch kaum geleistet, was von Gottsched erreicht worden ist. Der zähe Ostpreuße hatte im deutschen Geistesleben eine viel mächtigere Stellung gewonnen. Als Professor der Universität Leipzig, als vielseitig tätiger Lehrer und wissenschaftlicher Schriftsteller gebot er über ein umfänglicheres Gefolge. Und mit den Höfen wußte er gute Fühlung zu wahren. Er selbst war Schüler eines Hofpoeten gewesen, Johann Valentin Pietschs. August der Starke starb freilich zu früh, als daß Gottsched ihn noch zu höherer Wertschätzung der Hofpoeten hätte bekehren können. Doch sollte die überragende Persönlichkeit dieses echtesten Abbildes französischen königlichen Wesens der Zeit Gottsched nicht in der Annahme bestärkt haben, daß keine Kunst dem Augenblick besser tauge als eine höfische von dem Wesen der französischen Klassik?

Mit Friederike Neuber im Bunde erreichte Gottsched wirklich, daß nicht bloß in Leipzig, auch anderswo auf deutschem Boden seine Wahl sich durchsetzte, daß sogar die französische


Einer Hochlöblichen
In. Oest. Regierung
Und
Hoff-Cammer
Wird
Zur Allerunterthänigsten Pflicht und Schuld-Bezeigung
eine Sehens-Würdige und vortrefliche Haupt-Action
Betitult:
Die Siegende
Unschuld
In der Persohn der Asiatischen
BANISE
Von
Johann Heinrich Brunius/ Churfürstlich-
Pfältzischen Hof-Commœdianten-Principalen
Mit bey sich habender Hoch-Teutscher Compagnie,
Unterthänigst-Gehorsambst *offerirt* und *dedicirt*.
Grätz/ gedruckt bey den Widmanstätterischen Erben/ 1722.

33. Titelblatt einer Haupt- und Staatsaktion

Bühnensprechkunst dem deutschen Theater geläufig wurde. Noch in Goethes Urmeister fällt bei der Zeichnung Madame de Rettys ein später Abglanz auf die Leistungen der Neuberin.

Abermals bewährte sich Gottscheds unermüdliche Tatkraft, als die Verbindung mit Frau Neuber sich löste. Um das Errungene zu sichern, legte er im Druck vor, was seines Erachtens der deutschen Bühne taugte und was sie benötigte. Die „Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet" bot 1740/5 Übersetzung von Stücken Corneilles, Racines und Voltaires, Lustspiele Molières und Destouches', aber auch Holbergs, dann Arbeiten Gottscheds und seiner Anhänger. Auch Gottscheds eigener erster tragischer Versuch, der vielberufene „Sterbende Cato" von 1732, ist aufgenommen. Mehr Bearbeitung als selbständige Leistung, dankt das Stoikerdrama fast neun Zehntel seiner Verse den Vorlagen, Werken des Engländers Addison und des Franzosen Deschamps. Es war Gottscheds Schülern nicht schwer gemacht, den Lehrer auf diesem Feld zu überholen. Wirklich erhielten sich die Stücke, nicht bloß die beiden Tragödien aus der Hand Johann Elias Schlegels, auf der Bühne. Vollends war den Lustspielen der „Schaubühne" ein langes Nachleben gegönnt. Allein wieder ist es ein Zeichen, wie sehr Gottsched sich als Anordner und Führer fühlte, daß er das ihm fremde Gebiet der Komödie anderen überließ, seiner Frau vor allem. Nachdem er mit Hilfe der Neuberin den Hanswurst feierlich von der Bühne verbannt hatte, ließ er das Lustspiel seinen eigenen Weg gehen. Nur sein Schäferspiel „Atalanta", ein ungefüger Fünfakter, der für ein Lieblingsspielzeug des Zeitalters die Maße der großen Tragödie verwertete, nähert sich der Komödie.

Gottscheds ganze Arbeit für die Bühne ist bloß ein kleiner Ausschnitt aus dem großen Gebiet seines Wirkens. Er fühlte sich als Magister Germaniae. Er ging auf Ordnung und Reinigung auch auf dem Boden der Sprache aus. Wirklich hat er ungemeine Verdienste um die Gestaltung des Deutsch sich erworben, das dann von den großen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts verwertet worden ist. So streng gesetzgeberisch und unduldsam gegen Abgenutztes wie gegen kühne Neuerung er da verfuhr, ihm war doch ältere Sprachform nicht nur vertraut, auch vertiefter Forschung wert. Deutsche Dichtung des Mittelalters hat ihm manches zu danken.

Er stützte sich auch als Lehrer der Sprache auf die Philosophie Christian Wolffs, des Popularisators von Leibniz und eigentlichen Ahnherrn der Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts. Gottsched nutzte Wolff wie eine zuverlässige Stütze. Er setzte Wolffs Lehre in ein handliches Lehrbuch um und wurde der-

gestalt zum Popularisator des Popularisators. Er nahm sie zu Hilfe, wenn er sich über Fragen des Lebens oder der Kunst äußerte. Am Ende des 19. Jahrhunderts wiederholt sich, was damals sich abgespielt hat. Abermals wirkt vom Leipziger Katheder ein zielbewußter Ordner, Karl Lamprecht. Wie Gottsched sich auf Wolff berief, so übernahm Lamprecht die Psychologie Wilhelm Wundts. Lamprecht entfaltete auf dem Gebiet der Geschichtswissenschaft eine ähnliche Tätigkeit wie Gottsched in seinem weiteren Arbeitskreise. An rastloser Energie sind die beiden einander ebenbürtig. Beide stießen auf scharfen Widerspruch. Und die Nachwelt entzog sich rasch dem Geisteszwang, den sie ausüben wollten und ausgeübt haben. Noch in dem Streben nach Schematisierung ihres Stoffes berühren sich Gottsched und Lamprecht.



34. Leibniz. Bildnis von Andreas Scheits. Braunschweig, Landesmuseum

Wolff wandelte Leibniz' Durchgeistigung der Welt in eine Verherrlichung der Nützlichkeit des Wissens. Erklärte Leibniz, die Monade sei um so vollkommener, je klarer und deutlicher ihre Vorstellungen seien, so lief es bei Wolff und bei dessen Gefolge auf die Plattheit hinaus, daß der Mensch tugendhaft sei und sein müsse, wenn er genug gelernt habe. Nur der Unkluge könne Böses tun; der Kluge wisse, daß es ihm früher oder später Schaden eintragen werde. Ein großgedachter Optimismus versank damit ins Kleinliche, ja ins fast rührend Einfältige. Unbeirrbares Vertrauen fand der gesunde Menschenverstand. Ihm fiel auch die Entscheidung über letzte und höchste Fragen der Erkenntnis zu. Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit für das Leben gewannen den Rang von philosophischen Beweisgründen.

Die Ideale der Aufklärung standen im Vordergrund: Klarheit, Deutlichkeit. Ferner Richtigkeit des Ausdrucks. Hier wurzelt Gottscheds Sprachlehre, hier auch seine Ästhetik. Der Verstand hatte zu entscheiden. Gottsched überholte da sogar Wolff auf dessen eigener Bahn. Er machte den Geschmack völlig zur Verstandessache, während Wolff im Sinne seines Lehrers Leibniz ihn zwischen die undeutlichen Sinnesempfindungen und die deutliche Erkenntnis stellte.

Der erfolgreiche Ordner Gottsched hätte seine Begabung, zu lehren und den rechten Weg zu weisen, unter den Scheffel stellen müssen, wenn er den Dichtern, die er im Sinn des französischen Klassizismus erziehen wollte, nicht ein handliches Lehrbuch geboten hätte. Sein „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ erschien schon 1730 zum erstenmal. Er wurde mehrfach neu aufgelegt.

Wer die deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts — durch Karl Borinski sind sie uns nähergerückt worden — mustert, kann bei Gottsched kaum wesentliche Fortschritte feststellen. Opitz ist für Gottsched ein wichtiger Gewährsmann. Mit Opitz stützt er sich auf das Werk Julius Cäsar Scaligers „Poetices libri septem“ von 1561, die wichtigste und nachhaltigste Leistung der Poetik im Zeitalter der Renaissance. Freilich ist in Boileau ihm ein neuer Helfer erstanden. Aber auch Boileau hatte schon auf deutsche Dichtung und auf deutsche dichterische Selbstbesinnung gewirkt, ehe Gottsched ihn anrief. Obendrein nutzt Gottsched weniger Boileau selbst als dessen Schüler René Le Bossu. Boileaus Gegenstück zu dem Brief an die Pisonen von Horaz, „L'Art poétique“, war 1674 erschienen, im nächsten Jahre folgte Le Bossus „Traité du Poëme épique“, ein Buch, das vielfach wiedergedruckt, ins Englische und später auch ins Deutsche übertragen wurde.

Boileau kämpft gegen das Barock. Er leiht dem neuen Stil des französischen Klassizismus, dem Stil Racines und Molières, die treffendsten Formeln. Natur und Wahrheit sind seine Lieblingskampfworte.


Versuch
einer
Critischen Dichtkunst
vor die Deutschen;
Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie,
hernach alle besondere Gattungen der Gedichte,
abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden:
Überall aber gezeiget wird
Daß das innere Wesen der Poesie
in einer Nachahmung der Natur
bestehe.
Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst
in deutsche Verße übersetzt, und mit
Anmerckungen erläutert
von
M. Joh. Christoph Gottsched.

Leipzig 1730
Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf.

35. Titel der „Critischen Dichtkunst“ Gottscheds. Erstausgabe

Unnatürlich und unwahr fand er die Gezierten und die Schwülstigen. Aber die Natur, die er gegen sie ausspielte, hieß eigentlich gut französisch „raison“; das Wahre, das er empfahl, fiel nicht zusammen mit einem wirklichkeitsechten Abbild der Welt. Und so trat er tatsächlich für den Verstand ein und dachte nie daran, daß Kunst die engen Grenzen sorgfältiger Auslese des Hoffähigen überschreiten dürfe.

Gottsched tat, was unter dem Eindruck von Boileaus Programm und der Dichtung des französischen Klassizismus, der es auf den Leib geschrieben war, vor Gottsched schon andere getan hatten, voran Christian Weise und die Hofpoeten. Sie hatten dem Schwulst des 17. Jahrhunderts abgesagt und sich zu der schlichtern Ausdrucksform der klassischen Franzosen gewandt. Weise war für Gottsched zu locker in der Formung seiner Dichtungen. Weises Drama lehnte er ab. Den Hofpoeten stand er desto näher. Den Kampf gegen Schwulstdichtung setzte er fort, als sie tatsächlich schon überwunden war. Er selbst witterte allerdings noch überall Schwulst, wo die Sprache der Dichtung das Schmucklose und die schulmeisterliche Deutlichkeit, die ihm allein empfehlenswert schienen, zugunsten eines kühneren Ausdrucks aufgab oder den tiefen Quellen deutscher Stammesmundarten einen lebendigeren Wortschatz entnahm. Darum verfolgte er die Sprache der Schweizer und vergriff sich an deren stärkstem Talent, an Albrecht von Haller. Er hetzte endlich seinen Apostel Christoph Otto von Schönaich auf die Dichter und Schriftsteller, deren Deutsch ihm mißfiel. So entstand das Buch „Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch“ von 1754, gegen den Willen seines Verfassers und von dessen Lehrer heute eine unentbehrliche Sammlung der Wörter, die trotz Gottscheds Widerspruch damals in die deutsche Dichtung übergingen. Ein guter Teil ist der Dichtung und sogar dem Leben erhalten geblieben.

Le Bossu übergab Gottsched seinen Grundsatz, daß erstes Ziel des Dichters das Belehren sei. So meinte es ja die Aufklärung von vornherein. Daß Le Bossu die Kunstansicht Boileaus zu der Formel weitertrieb, das Bewundernswerte (l'Admirable) sei gestattet, das Wunderbare (le Merveilleux) verboten, machte ihn für Gottsched zu einem noch willkommeneren Gewährsmann. Und so mag auch Le Bossu es auf dem Gewissen haben, daß Gottscheds Lehrbuch der Poetik vor Trockenheit knarrt. Sogar wenn Grundsätze auszusprechen sind, die seit der Renaissance im Schwange waren und in deren Poetiken sich antreffen lassen, ja sogar wo wirklich die Antike und nicht bloß deren Nachfolge aus neuerer Zeit als Zeuge angerufen werden durfte, klingt es bei Gottsched unerträglich schulmeisterhaft. Die Tiere gehörten von jeher ins Feld der Fabel. Der Komödie hatte man die bürgerliche Welt zugewiesen, Tragödie und Epos auf den Höhen der Gesellschaft angesiedelt. Gottscheds berüchtigte Anweisung für das Dichten läßt die Benennung der Personen wie eine entscheidende Tat erscheinen. Ausgangspunkt ist ihm ein lehrreicher moralischer Satz. Dann gelte es eine Begebenheit zu erfinden, die diesen Satz bestätigt. Ist der Dichter so weit gelangt, so steht er nach Gottsched nur noch vor der Wahl, ob er Tiere oder Bürger oder Helden und Prinzen oder Könige, Helden und große Staatsleute zu Trägern der Begebenheit macht. Dieser aufsteigenden Reihe entspricht das Nacheinander, aber auch der Wert von Fabel, Komödie, Tragödie und Epos. Denn trotz

allem, was Gottsched für die Tragödie getan hat, bleibt auch ihm wie der Renaissance das Epos das „summum opus" der Poesie.

Als das bürgerliche Drama sich durchgesetzt hatte, nahm auch Gottsched von ihm Kenntnis und erwähnte es in einer späteren Auflage seiner Poetik. Es bedeutete eine Neuerung, die nicht nur seinen Glaubenssätzen widersprach, auch dem uralten Brauch der Weltdichtung.

Nicht an dieser Stelle liegt die eigentliche Schwäche von Gottscheds Verordnung für angehende Dichter. Vielmehr ahnt er nichts von einer Dichtung, die anders als durch verstandesmäßige Rechnung entsteht. Er kennt nur Gedankendichtung und schränkt sie auf unmittelbare Sittenanweisung ein. Daß Stoff und Formung irgendwelche innere Beziehungen haben könnten, ging ihm nicht auf. Das Dichten bleibt unter seiner Hand etwas Erlernbares. (Die Poetiken des 17. Jahrhunderts meinten es ähnlich.) Der künstlerischen Gestaltung Aufmerksamkeit zu schenken, sie an anderen zu untersuchen und ihre Wesenszüge sich klar zu machen, strebt auch das spätere 18. Jahrhundert. Nicht nur auf den Höhen deutschen Dichterschaffens hält man es so. Aber unverblümter dürfte selten einer erklärt haben, daß neben technischer Schulung dichterische Anlage nichts bedeute. Das „gute Naturell zur Poesie" ist für Gottsched etwas Unzulängliches, auch etwas Entbehrliches. Später verfolgt er den neuen Lieblingsbegriff der Ästhetiker, das „Genie", folgerichtig mit Erbitterung. Die „Regeln" spielt er wie etwas Unerschütterliches gegen größte Dichter aus, auch gegen seine geliebten Franzosen. Unerträglich ist ihm die Behauptung, daß in Werken des Genies, je weniger es die Regeln kennt, desto mehr Schönheit bestehe. Sie erscheint ja nicht erst im Sturm und Drang, sondern auch um 1700 in englischer Ästhetik. Allein Gottsched mußte wissen, daß die Begabung des Dichters von jeher als Bedingung künstlerischen Schaffens gegolten, daß sogar Verfasser von Poetiken, die dem Genie des Dichters wenig Spielraum ließen, mindestens die Formeln brachten, die für das Außerordentliche der Dichteranlage seit der Antike sich vererbt hatten. Scaliger ist gewiß der Gegenfüßler von Giordano Brunos Kunstlehre und von dessen Feindschaft gegen Vorschriften für Dichter. Aber auch Scaliger wendet das Wort „alter deus" auf den Dichter an, mißt ihm also eine gottgleich schöpferische Kraft zu.

Die Schweizer machten die Ansicht, daß der Dichter ein zweiter Schöpfer, die Dichtung eine Art Schöpfung sei, zu einem ihrer Leitsätze. Wirkungsvoller als Scaliger dürfte der englische Zeitgenosse Shaftesbury ihnen dies Dogma gekündet haben. Shaftesbury nimmt in seinem „Soliloquy" von 1710 eine Wendung der Renaissance auf, wenn er sagt: „A poet is indeed a second maker; a just Prometheus, under Jove." Lange Zeit ist die Nachwirkung des Wortes zu spüren. Noch in Goethes Frankfurter Bruchstück trägt Prometheus Züge, die der Auffassung Shaftesburys entsprechen. Ausdrücklich wandte sich Shaftesbury dabei gegen die Annahme, daß gefällige Rede, Geist und Phantasie schon den Dichter ausmachten. Der wahre Dichter gestalte vielmehr wie Gott ein Ganzes, das in sich zusammenhänge und recht eingeteilt sei, dessen Teile sich dem Ganzen richtig ein- und unterordnen.

Die deutsche Organismusästhetik des späteren 18. Jahrhunderts ist hier im wesentlichsten vorweggenommen. Voraussetzung ist die Annahme, daß die Welt, die Schöpfung Gottes, ein wohlgeordnetes Ganzes, daß sie harmonisch sei. Mit Leibniz berührt sich hier wie sonst Shaftesbury. Die Schweizer hatten Leibniz gut genug gelesen, um der Ansicht Shaftesburys eine echt leibnizische Fassung zu geben. Gott hatte einst die ganze Fülle der möglichen Welten vor sich gesehen. Aus ihnen suchte er die beste heraus. Er setzte sie in Wirklichkeit um. So entstand die Welt, in der wir leben. Der echte und große Dichter steht wieder dort, wo Gott einst gestanden hat. Er erblickt wieder die Fülle der möglichen Welten vor sich. Und er greift eine



36. Breitinger. Schabkunstblatt von Joh. Jak. Haid

heraus. Es ist nicht unsere Welt, aber sie läßt sich in der Dichtung versinnlichen. Dichtung tritt neben Wirklichkeit. Sie hat ihr Eigenrecht neben der Wirklichkeit.

Weiter ist weder deutsche Klassik noch deutsche Romantik gelangt. Allein wenn die Schweizer von dieser Seite dem Begriff der Idealität von Kunst eine feste Unterlage zu geben scheinen, sinken sie zugleich, sobald der große und glückliche Gedanke weiter auszuführen ist, ins Unzulängliche und Kleinliche. Die „abstractio imaginationis" oder „Abgezogenheit der Einbildung" wird ihnen tatsächlich zu einer kümmerlichen Auslese, die den Zusatz des „Widerwärtigen" in den Erscheinungen des wirklichen Lebens tilgen möchte, um sie künstlerisch zu adeln.

Sie hatten immerhin ein starkes Erlebnis, das ihnen einen Dichterschöpfer wies: John Milton. Er war ihnen Gewährsmann, daß Dichtung mutiger vom wirklichen Leben abrücken dürfe als der französische Klassizismus. Er bestätigte ihnen das Recht des Dichters, über die Grenzen des Wirklichen ins Mögliche zu schreiten.

Bodmer ist der eigentliche Entdecker Miltons. Er ließ auf eine ältere Verdeutschung, die ihm unbekannt geblieben war, 1732 seine eigene Übersetzung folgen. Mehrfach gab er ihr später neue Gestalt. Er vertrat, gestützt auf Milton, den Wert des Wunderbaren für die Poesie. Hier lag der wichtigste Anlaß für Gottsched, seine Beziehungen zur Schweiz abzubrechen. Das widersprach seiner innersten Überzeugung und einem Grundsatz seiner Lehre. Den Schweizern eröffnete sich von dieser Stelle der Weg zu einer festeren Erfassung des Dichterschaffens und seiner Voraussetzung, der Phantasie. Aber auch diesmal ging es von richtiger Ahnung sofort weiter zu bedenklicher Folgerung. Als höchste Leistung des Dichtens erschien den Schweizern die Fabel; indem sie die Tiere sprechen läßt, ersteige sie die oberste Stufe des Wunderbaren. So rückte die Fabel, die bei Gottsched am unteren Ende der Dichtungsgattungen erscheint, an die entgegengesetzte Stelle. Das Epos mußte ihr den Ruhm überlassen, „summum opus" der Poesie zu sein. Dem Bedürfnis des Zeitalters nach Fabeln kam das entgegen. Die Fabel ist im 18. Jahrhundert zeitweilig eine herrschende Ausdrucksform.

Schwer zu scheiden ist, was in der Ästhetik der Schweizer auf Bodmer, was auf Breitinger zurückgeht. Bodmer ist Mann des Augenblickseinfalls, Breitinger verstand es besser, Einfälle systematisch auszubauen. Er und nicht Bodmer stellte 1740 der „Critischen Dichtkunst" Gottscheds ein gleichbenanntes Werk entgegen. Er hatte auch nicht den Ehrgeiz, führender Dichter sein und bis ins hohe Alter bleiben zu wollen. Bodmers Werke erreichten eine Unzahl von Bänden und Bändchen. Daß bei solcher Überfülle auch Umfangreicheres zustande kam, spricht für die Gewandtheit seiner flinken, allerdings zuletzt fast



37. Bodmer. Bildnis von Anton Graff. Zürich

unlesbaren Feder. Wirklich blieb er nicht bei der langen Reihe von Parodien stehen, die ja seinem Bedürfnis besonders gut entsprachen, aus dem Augenblick für den Augenblick zu schaffen. Seine zahlreichen Verdeutschungen und die Erneuerungen altdeutscher Dichtung kamen diesem Bedürfnis gleichfalls entgegen. Den zweiten Teil des Nibelungenliedes brachte er als erster in der Ursprache, ebenso die mittelhochdeutsche Liederdichtung der sogenannten Manessischen Handschrift. Er wurde durch seinen „Noah", der, längst geplant, doch erst nach der Veröffentlichung des „Messias" von Klopstock greifbare Gestalt gewann, und durch das umfängliche Gefolge dieses Versuches der eigentliche Vertreter der Patriarchaden. Seine Epik beschränkte sich nicht auf Stoffe der Bibel. Aus der Bibel holte er auch Dramen. Schwerer ins Gewicht als die Tragödien mit antikem Stoff fällt sein kühnes Unterfangen, ein vaterländisches Stück „Karl von Burgund" 1771 den „Persern" des Äschylus nachzubilden. Ihm war aufgegangen, welche Bedeutung das politische Trauerspiel (wie er es nannte) in Griechenland hatte. Als Schweizer stand er mitten im politischen Leben des Tages. Er besaß, was den Deutschen außerhalb der Schweiz abging, ein ausgeprägtes Verständnis für Fragen des Staatslebens und die Möglichkeit, es zu betätigen. Bodmer war auch von freudigem Heimatstolz beseelt. So trat er mit einer Reihe von Stücken in den Kreis der Dramatiker der Tellsage. Wurzellos wirkt neben solcher vaterländischen, dem Boden und dem Leben der Heimat entsprossenen, auf alte Überlieferung gegründeten Leistung alles, was der Ostpreuße Gottsched in Sachsen zuwege brachte. Im Zeitalter der Aufklärung wurde von Bodmer vorweggenommen, was viel später der Romantik als wichtigste Aufgabe sich offenbarte: enge Verknüpfung der Dichtung mit dem geschichtlichen Leben und mit der politischen Gesinnung des eigenen Volkes.

Bodmers und der anderen Schweizer politisch getöntes Lebensgefühl stand von vornherein mit England in näherer Fühlung. Falsch wäre freilich, die Schweizer um Miltons und Shaftesburys willen unbedenklich zu Anwälten und Schülern englischer Dichtung und Ästhetik zu machen und sie derart dem Zögling der Franzosen, Gottsched, entgegenzustellen. Wie alle Aufklärung steht Gottsched in Zusammenhang mit John Locke und mit dessen Gefolge. Die Schweiz huldigte der Dichtung der Zeit Ludwigs XIV., und einer ihrer liebsten Führer war ein Franzose, der Abbé Du Bos. Shakespeare ging ihr sehr spät auf. Doch der französische Absolutismus lag ihr ferner als das englische Staatsleben, das nach Umsturz und tiefer Erschütterung die Bahnen freiheitlicherer Gestaltung sicher beschritt. Sollte doch England dem deutschen 18. Jahrhundert bald als Hort der Freiheit des Menschen zum Ideal werden. 1725 spielte ein Berner Patrizier, Beat Ludwig von Muralt den Freiheitsdrang und die ungebundenere Natürlichkeit Englands gegen die Franzosen aus, die den Fürsten und der Mode knechtisch ergeben seien.

In England war das Bürgertum um 1700 zum Bewußtsein seiner Macht gelangt. Die geistigen Träger dieser Verbürgerlichung, die Herausgeber der Zeitschriften in der Richtung von Addisons und Steeles „Spectator", gewannen auf deutschem wie auf französischem Boden rasch hohe Bedeutung für Lebensfragen, aber auch für Fragen der Kunst. Gottsched blieb da nicht zurück. Addison ist für Gottsched kaum unwichtiger als für die Schweizer, mag er auch als Anwalt Miltons und gar Shakespeares nach Gottscheds



Erster Theil.



Zürch.
Druckts Joseph Lindinner / 1721.

38. Titel der „Discourse der Mahlern“. Erstausgabe

Urteil Falsches vertreten. Gottsched übernahm als einer der ersten in Deutschland die Form der moralischen Wochenschrift, allerdings erst nachdem die Schweizer mit ihren „Discoursen der Mahlern“ von 1721/3 vorangegangen waren, sie selbst überholt von einem älteren Hamburger Unternehmen. Nicht bloß in diesem Fall kamen die Schweizer früher als Gottsched. Die Hauptwerke Bodmers und Breitingers über Fragen der Kunst erscheinen allerdings erst zehn Jahre nach Gottscheds Lehrbuch. Aber schon drei Jahre vor seiner „Critischen Dichtkunst“ beginnen die Schweizer mit der Veröffentlichung von Schriften über Einbildungskraft.

Gemeinsam ist beiden Parteien, nicht bloß Dichtung fördern, sondern Kultur wecken zu wollen. Aber Gottsched fand die Kultur, die ihm wertvoll erschien, nur in der Welt und Nachwelt Ludwigs XIV. Die Schweizer verrieten auch in diesem Fall ihr besseres Ahnungsvermögen für den Zug der Zeit, indem sie auf England hindeuteten. Höfisch war Gottsched gerichtet, und es sollte ein bürgerliches Zeitalter kommen. Auch der wichtigste französische Gewährsmann der Schweizer trägt nicht mehr die höfischen Züge Boileaus.

1719 veröffentlichte der geistvolle Du Bos seine „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“. Bis zu Schillers Arbeiten über die Tragödie ist die Nachwirkung des Buches zu verfolgen. Ja seine Frage, warum es die Menschen locke, das Bedrückende und Erschütternde der Tragödie mitzuerleben, klingt nicht nur nach, wenn Schiller das Vergnügen an tragischen Gegenständen untersucht und deuten möchte; auch heute lebt solche Fragestellung noch. Die Antworten nehmen, freilich meist ahnungslos, immer noch etwas von Du Bos' Erwägungen auf. Die beiden Schweizer kamen nicht von dieser Seite an Du Bos heran. Indem Bodmer den Reiz des Dramas einseitig in der erweckten Täuschung erblickte, in dem Glauben des Zuschauers, Wirkliches und nicht Dichtung vor sich zu haben, trennte er sich sogar von Du Bos und zugleich von einer Grundansicht der klassischen deutschen Dramaturgie, von Lessing wie von Schiller. Die Schweizer lockte in den „Réflexions“ die Verknüpfung von Dichtkunst und Malerei.

Seit Lessings „Laokoon“ gelten die Schweizer, nicht nur Bodmer und Breitinger, auch Haller, als Verfechter eines kunstwidrigen malerischen Dichtens. Unleugbar ist, daß sie der Dichtkunst zu viel Pflichten auferlegten, die sie besser nicht erfüllt, aber auch der Malerei; daß sie den Anschein erregten, als liege der eigentliche Reiz von Dichtung im Erwecken innerer Sehvorstellungen, der Reiz der Malerei in Wirkungen, die dem Wort leichter und rascher gelingen als dem Pinsel und dem Zeichenstift. Die deutsche Klassik drang wie die Antike auf saubere Scheidung der Kunstgattungen, selbst dann noch, wenn sie sich nicht bedingungslos der antiken Leitung anvertraute. Aber wenn sonst die beiden Schweizer große Einfälle ins Kleinliche trieben, birgt sich diesmal hinter einer Befürwortung der Stillosigkeit ein fruchtbarer Gedanke.

Blieb bei Gottsched noch irgendein Unterschied zwischen dem Ausdruck des Dichters und der Rede des Gelehrten übrig? Der Gelehrte von heute möchte nicht gern so trocken sich äußern wie der Verfasser des „Sterbenden Cato“. Auch die Poetik des 17. Jahrhunderts hatte wie die Poetik der Renaissance nur ein Verzeichnis der Schmuckformen geben können, die der Dichter seiner Sprache aufheften kann. Immer noch bestand in der Lehre vom Dichten bloß die Vorstellung, der Poet habe eine Anzahl von Mitteln zu verwerten, die dem wissenschaftlichen Ausdruck fremd sind, bestimmte Eigenheiten der Wortabfolge und der Wortver-

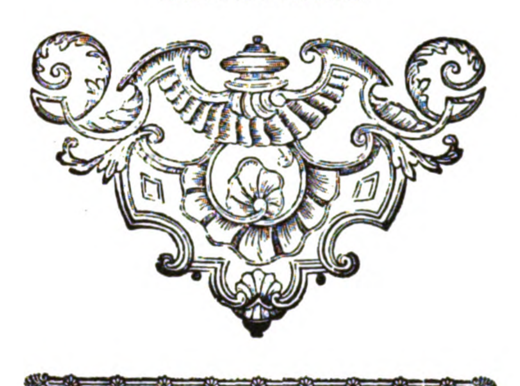
knüpfung, Metaphern, Metonymien, Vergleiche, Gleichnisse und Verwandtes. Und damit sei alles geleistet. Den tieferen Sinn dieser Ausdrucksformen erfaßte die Poetik und Stilistik nicht. Sie hatte es nicht ergründet, daß der Dichter nicht das Begriffliche des Wortes allein nutze, das sich an den Verstand wendet, sondern vor allem Mittel, deren Wirkung sich ganz nur erleben, nie in logische Sprache umsetzen lasse. Breitinger, der auf diesem Gebiet sich besonders gern betätigte, beobachtete solche eigentlich künstlerische Wirkung an den Gleichnissen und an den dichterischen Gemälden. Er hatte recht, wenn er — wie er es nannte — dem Dichter zubilligte, daß er im Gegensatz zur Wissenschaft den Gedanken ein fühlbares Wesen mitteile. Gleichnisse und besonders Gemälde in der Dichtung wenden sich an das innere Auge des Menschen. Sie erwecken in unserer Einbildungskraft etwas Bildhaftes. Doch der Unterschied dieses Eindrucks und der Empfindungen, die durch Werke der bildenden Kunst sich unserem Auge tatsächlich ergeben, ist zu beträchtlich, als daß — wie Breitinger es tut und wie es einzelne Dichtungen Hallers und seiner Nachahmer fordern — solchen Gebilden des Dichters alles zugemutet werden dürfte, was von Werken des bildenden Künstlers im Menschen erweckt wird. Dennoch bleibt es eine Tatsache, daß, wie der bildende Künstler ohne Begriffsworte den Gehalt seines Werks zugänglich macht, auch der Wortkünstler, der Dichter, neben dem Begrifflichen des Worts noch etwas nutzt, das ganz so unmittelbar zum Gefühl spricht, eigentlich nur als Gefühl erlebt werden kann wie die Werke der bildenden Künstler.

AESTHETICA

SCRIPSIT

ALEXAND. GOTTLIEB BAVMGARTEN

PROF. PHILOSOPHIAE.



TRAIECTI CIS VIADRVM

IMPENS. IOANNIS CHRISTIANI KLEYB

CIↃ IↃ CC L.

39. Titel der „Aesthetica" Baumgartens. Erstausgabe

Angesichts dieser Entdeckung erscheint es rätselhaft, daß die beiden Schweizer nicht im Gegensatz zu Gottsched die Dichtung grundsätzlich der Alleinherrschaft des Verstandes entzogen und sie dem Gefühl anheimgaben. Sie waren vielmehr überzeugt, daß sich das Schöne objektiv bestimmen lasse, daß mithin das Geschmacksurteil allein von Gründen des Verstandes abhängig sei. Der Rationalismus feierte hier einen Sieg auch bei Bodmer und Breitinger. Irrationalismus trat dieser Ansicht bald entgegen. Sogar Kant stellte fest, daß Geschmacksurteil Sache des Gefühles sei, daß also objektive Merkmale des sogenannten Schönen sich nicht aufstellen ließen. Heute würde man sagen, daß im Ästhetischen etwas Bloßerlebbares besteht, das sich jeder begrifflichen Bestimmung entzieht, daß vollends in der Tätigkeit des Künstlers und in deren Schöpfungen etwas Wundergleiches liegt, an das eine logische Erfassung und Deutung nicht heranreicht. Rationalismus muß sich da bescheiden oder er wird versagen.

Ist Alexander Gottlieb Baumgarten dem Standpunkt der Gefühlsästhetik näher gekommen? Man hat es vermutet. Ihm dankt die Ästhetik ihren Namen. Seine „Aesthetica" von 1750/8 ist Bruchstück geblieben. Das lateinische Werk fand nicht die Verbreitung der etwas älteren deutschen Arbeit von Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier: „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften" von 1748—50. Auch Meier verschob Wesentliches durch seinen geglückten Versuch einer Popularisierung von Baumgartens Lehre.

Baumgarten hielt sich enger als seine Vorgänger an Leibniz' und Wolffs Kategorien der Erkenntnis. Wolff schied im Anschluß an Grundanschauungen von Leibniz eine höhere und eine tiefere Stufe des Erkennens. Logisch ist jene, diese hingegen ist sinnlich. Dort entwickeln sich deutliche, hier undeutliche Vorstellungen. Baumgarten erkannte richtig, daß es nicht Aufgabe der Kunst sein könne, höchste Deutlichkeit der Begriffe zu schaffen. Das bliebe der Wissenschaft vorbehalten. Das Schöne biete nicht intensive oder begriffliche Klarheit, dafür aber eine extensive Klarheit für die Sinne. So bleibt das Schöne den unteren Erkenntniskräften zugewiesen, aber es gewinnt neben dem höheren Erkenntnisvermögen ein eigenes Recht. „Intensiva claritas cognitionis . . . nihil facit ad extensivam claritatem quae sola poetica", so drückt sich Baumgarten aus. Nicht an den Verstand wendet sich das Schöne, sondern an die Sinne. Was es schafft, ist indes mehr und Besseres als die übliche „cognitio confusa et obscura" der Sinne. Darum darf Baumgarten seine Begriffsbestimmung der Dichtkunst lauten lassen: „Poema est oratio sensitiva perfecta", also eine Höchststufe der sinnlichen Erkenntnis.

Meier gab eine Umwandlung, die den Sinn der Begriffsbestimmung gänzlich verschob. Für ihn war Schönheit eine Vollkommenheit, die nur undeutlich oder sinnlich erkannt wird. Eine schöne Wange — so belegte Meier seine Ansicht — ist unter dem Mikroskop, also deutlich erkannt, nicht mehr schön.

Uns wundert es, wie hier Ästhetik mit Erkenntnis verkoppelt wird. Wohl ergibt sich auch bei Baumgarten eine wichtige Scheidung von Wissenschaft und Kunst. Zugleich rückt Kunst auf eine Stufe, die unter der Wissenschaft liegt. Es bleibt dem Künstler nur der kärgliche Ruhm, Wissenschaft vorzubereiten. Schiller meinte, in den „Künstlern" diesen Ruhm wirkungsvoll zu verkünden, als er die Worte formte: „Nur durch das Morgentor des Schönen Drangst du in der Erkenntnis Land." Aber noch Hebbel fühlte sich durch Hegels Annahme — sie entspricht der Auffassung Baumgartens — verletzt, daß Wissenschaft einst alle Dichtung unnötig machen werde. Die Romantik suchte unter Schellings Führung, dem Schönen neben der Wissenschaft eine würdigere Stellung zu gewinnen und dessen Erkenntniswert über den der Wissenschaft zu erheben. Auch das blieb in gewissem Sinn mit Baumgarten verknüpft. Nur ward die Intuition der Welt, das also, was von dem Künstler geleistet werden kann, nicht mehr dem unteren Erkenntnisvermögen zugewiesen.

Von Schillers „Künstlern" geht es folgerichtig weiter zu seinem Begriff der ästhetischen Erziehung. Auch Baumgarten und Meier taten in dieser Richtung einen Schritt hinaus über die alte, der Antike geläufige Lehre, daß die Kunst den Menschen veredle. Verbesserung des Denkens ist lange vor Leibniz eine Lieblingsaufgabe der neueren Philosophie. Als Gegenstück eines geistigen Fortschrittes, der vernünftiger denken lehrt, ersteht bei Meier die Verbesserung der Sinnlichkeit. Da indes die Ästhetik nachweist, wie im Schönen eine höchste Leistung des Sinnlichen besteht, kann sie auch lehren, wie der „sinnliche Teil der Seele" verbessert werden kann. Mit anderen Worten: das Schöne veredelt den Menschen, indem es ihn eine höhere und edlere Sinnlichkeit lehrt. Ähnlich meinte es Schiller.

Durch seine Schrift gegen Charles Batteux, den französischen Anwalt der verschönernden Naturnachahmung, von 1757 wurde Meier vollends ein beachtenswerter Vorläufer der ästhetischen Theorie des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik. Er stand unentwegt auf der Seite der Schweizer im Kampf gegen Gottsched. Während Baumgarten Klopstock verwarf, pries Meier den „Messias" gleich nach der Veröffentlichung der ersten Gesänge. Auch für Wieland setzte er sich ein.

Wie Vorbereitung auf Klopstock erscheint die ganze Ästhetik der Schweizer. Er war der Schöpfer, von dem sie träumten. Nicht wie Gottsched wandten sie der Bühne ihr eigentliches Sinnen zu. Sprachen sie von Gleichnissen und von dichterischen Gemälden, so dachten sie an das Epos. Milton war ja der Mittelpunkt ihres Denkens über Dichtung. Immer klarer enthüllte sich ihnen das Ziel, ein deutsches Gegenstück zu Miltons Werk zu schaffen. Ein großes, vor allem ein religiöses Epos den Deutschen zu schenken, erschien ihnen als die nächste und wichtigste Aufgabe. Hier wurzeln Bodmers langjährige Vorbereitungen auf seine Patriarchaden. Klopstock enthüllte sich den Schweizern schon bei seinen ersten Vorstößen als der ersehnte Heilsbringer. Vor ihm beugten sie sich. Er blieb ihr Abgott, auch nachdem Bodmer in nahem Verkehr erkannt hatte, daß Klopstock im Leben nicht ganz seinen Vorstellungen von einem heiligen Sänger entsprach. Es war nicht leicht, den Ansprüchen eines Bewunderers zu genügen,



der sich einmal zu der Äußerung versteigen konnte, wenn der Messias jemals verliebt gewesen wäre, hätte er gedichtet wie der Liebesodensänger Klopstock.

S. 32f. Deutscher Formwille: *GuG* Register unter „Deutsche Form, Gestalt".

S. 33f. Englische Komödianten: *R* 1, 271ff. W. Flemming. — Commedia dell' arte und Hanswurst: Karl Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923, S. 242f. u. ö.; *R* 2, 118f. H. Knudsens Artikel „Komische Person".

S. 37. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance, Berlin 1886.

S. 38f. Schönaich: *GuG* S. 36. — Gottscheds Scheidung der Dichtungsarten: *A* 2 S. 148ff.

S. 39. Scaliger und Giordano Bruno: *A* 2 S. 58ff. — Shaftesbury: Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, Leipzig und Berlin 1910; *GuG* S. 160f.

S. 42f. Begriffliches und nur Erlebbares in der Dichtung: *GuG* S. 178f. u. ö.

II. KLOPSTOCK

1. Messias

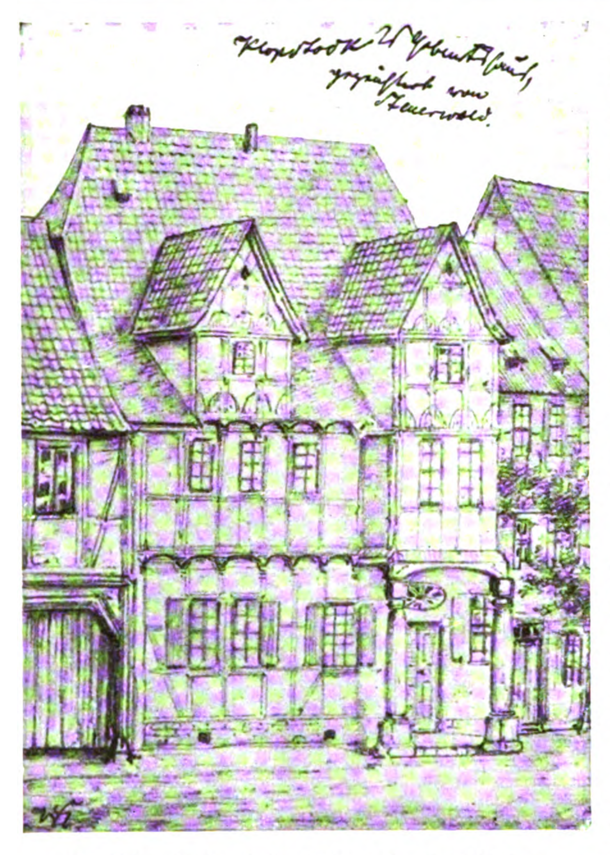
Das Zeitalter der Aufklärung spielt den gesunden Menschenverstand gegen alle Überlieferung aus. Es ist überzeugt, eine schwere Last abzuschütteln, mit der sich die Menschheit zwecklos durch Jahrhunderte geschleppt hat. Noch am Ende des Jahrhunderts findet dieses grundsätzlich ungeschichtliche Verhalten seinen Ausdruck in der Französischen Revolution und seine bezeichnendste Gebärde in der Verkündigung der Menschenrechte, der Rechte, die mit dem Menschen geboren sind, die sich nicht wie eine ewige Krankheit forterben und Vernunft zu Unsinn, Wohltat zu Plage machen. Die Einrichtung eines Kultus der „raison" war nur notwendige Begleiterscheinung.

Die Aufklärung beseitigt wirklich viel alten Wust. Die Menschheit hat ihr zu danken, daß die Tortur abgeschafft worden ist und keine Hexen mehr verbrannt werden. Die Aufklärung eröffnet Zusammenhänge, die bis dahin durch hohe Mauern verbaut gewesen waren. Sie nähert den Menschen dem Menschen, indem sie ihn nur als Menschen faßt, zugleich religiöse und gesellschaftliche Sondermerkmale abschleift, die der einzelne oder auch eine größere Zahl von Menschen im Lauf der Jahrhunderte gewonnen hatte. Sie zerstört viel, aber sie tut es in der frohen Zuversicht, etwas Besseres dafür zu stiften. Darf ihr verdacht werden, daß sie eines Tages stolz darauf geworden ist, es so herrlich weit gebracht zu haben? Meinte sie doch, ihre höchste Aufgabe, die Verbesserung des Verstandes, zu lösen, indem sie dem Menschen abgewöhnte, was als alter Gefühlsbesitz durch Jahrhunderte hindurch sich ausgebildet hatte. Wirklich glückte ihr das, vor allem auf dem Gebiet der Religion. Um 1800 ist der Verächter der Religion schon eine gewohnte Erscheinung.

Wie läßt sich verstehen, daß in solcher Umwelt als erste große deutsche Dichtung, als erste Leistung, die einen kommenden Klassizismus bezeugt, ein religiöses Epos auftreten konnte? Wirkt, gesehen vom unreligiösen Standpunkt der Aufklärung, der „Messias" Klopstocks nicht wie ein Schlag gegen den Geist der Zeit? Ist er nicht von vornherein ein Fremdling in seiner Umgebung? Ein verspäteter Versuch, etwas festzuhalten, was nicht nur bald ganz verschwinden sollte, was tatsächlich schon beseitigt war?

Bis ans Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich Erscheinungen beobachten, die für das Gegenteil sprechen. Ein mächtiges Aufflammen religiösen Gefühls, wie es durch Hamann, Lavater, Jung-Stilling bezeugt wird, braucht nicht einmal als Zeugnis angerufen zu werden. Es könnte für Ausnahme von der Regel gelten. Doch 1798 noch konnte es geschehen, daß Fichte, des Atheismus angeklagt, das Katheder der Universität Jena aufgeben mußte, der Hoch-





40. Klopstocks Geburtshaus in Quedlinburg. Zeichnung in der Staatsbibliothek zu Berlin

schule des Landes, in dem ein Wort Goethes schwer in die Wagschale fiel. Damals wollte Friedrich Schlegel den Nachweis führen, daß Fichte vielmehr die Religion entdeckt habe. Etwa ein Jahrzehnt früher konnte das Gerücht entstehen, daß der Deist Moses Mendelssohn aus Schmerz über eine Mitteilung Friedrich Heinrich Jacobis gestorben sei, die auf spinozistische Neigungen der letzten Jahre Lessings hinwies. Galt doch dem Zeitalter Spinozismus für Atheismus. Goethe meinte es nicht so, als er sich zu Spinoza bekannte. So wenig wie dem Dichter der „Räuber" war ihm das Wort „Gott" nur noch eine leere Hülse.

Freilich entsprach es dem Geist der Aufklärung, den Kern des Religiösen in der Sittlichkeit zu sehen. Noch bei Kant ist dies zu beobachten. Von Dogmen hatte sich die Aufklärung mehr und mehr losgelöst. Zwischen dem Dogma und einer Religion, die ganz ins Sittliche hinübergedeutet war, schien nichts mehr zu liegen, was ins Gewicht fiel. Erst Schleiermacher erwies an dieser Stelle ein religiöses Gefühl, das weder dogmatisch gebunden ist noch auf sittlichen Aufruf sich beschränkt, mit dem Sittlichen so gar nichts zu tun hat.

Der Deismus der Aufklärung hätte allerdings Klopstocks „Messias" nicht zum Leben wecken können. Ist er doch überhaupt kaum zu künstlerischer Schöpfung gelangt. Als um 1800 Novalis dem Protestantismus vorwarf, daß er die Kunst nicht gefördert habe, daß etwas Kunstwidriges in ihm bestehe, dachte er an den aufgeklärten Protestantismus des 18. Jahrhunderts.

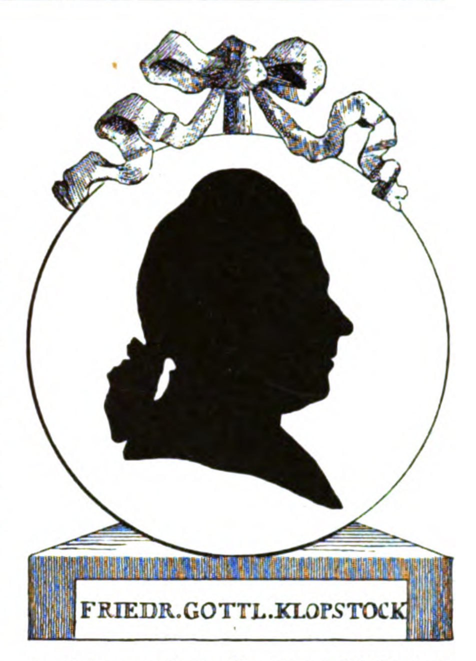
Wirklich verliert der Protestantismus im 17. Jahrhundert viel von der Kraft, große Kunst zu zeugen, wenigstens in deutscher Dichtung. Die Poesie des deutschen Barocks stützt sich auf katholische Dichtung des Auslandes. Ist es Zufall, daß der größte deutsche Erzähler ebenso wie der tiefsinnigste Lyriker des Jahrhunderts zum Katholizismus sich bekehrt hat? Die katholische Dichtung bringt auch auf deutschem Boden damals noch Starkes.

Mußte der Protestantismus selbst einen Schritt zum Katholizismus hin tun, ehe er die Kraft gewann, einen deutschen Klassizismus zu zeitigen? Protestantische Theologie hat im Pietismus diesen Schritt feststellen wollen. Der Pietismus, die Schöpfung der tieferschütterten Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg, einer Zeit, die durch endloses Kriegselend ins Innere gelenkt und der Schätze des Innenlebens gewahr geworden war, nimmt auf, was im katholischen Mittelalter die Mystik wachgerufen hatte. Von der Mystik hatte sich der Protestantismus schon in seinen Anfängen entschieden abgekehrt. Ein Versuch, etwas vom Wesen der Mystik wiederzugewinnen, mußte von vornherein dem strengen Protestantismus widersprechen. Erweckung

und Wiedergeburt sind dem Pietisten Voraussetzung des Rechts, sich als echten Christen zu fühlen. Lebendige Buße gilt mehr als Bekenntnis. Herzensfrömmigkeit und werktätiger Glaube sollen den Pietisten kennzeichnen.

Der Pietismus versank früh in rührselige Frömmelei. Er verlor sich in trübe Phantastik und abergläubisches Traum- und Zeichendeuten. Eines Tages söhnte er sich endlich auch mit dem Luthertum aus. Allein ihm blieb im 18. Jahrhundert noch genug geistig weckende Kraft, der deutschen Dichtung mehrfach, zuletzt durch seine Erbin, die herrnhutische Brüdergemeine, neues Leben einzuflößen. Bot er doch Stützen, starrsten Rationalismus zu überwinden. Ihm bedeutete das religiöse Gefühl mehr als die Satzung. Er half mit, das Gefühl gegen den Verstand zum Siege zu führen. Auf dem Boden der Religion bereitete er vor, was bald das ganze Leben bestimmen sollte: eine hohe Wertschätzung, ja Überschätzung der Gefühlserlebnisse des Menschen. Der Blick, den der Pietismus ins Innere gelenkt hat, beschied sich nicht bei den religiösen Anliegen.

Kurz vor dem Ende des 17. Jahrhunderts war die neugegründete Universität Halle zum Mittelpunkt des Pietismus geworden. Man hatte akademische Vertreter des Pietismus aus Leipzig vertrieben. In Halle, auf preußischem Boden, entstand ihnen reicher Ersatz für das Verlorene.



41. Schattenriß in der Staatsbibliothek zu Berlin

Der erste Plan, ein deutsches religiöses Epos zu dichten, ist in Halle entworfen worden. Ehe Bodmer den „Grundriß" seiner Noachide veröffentlichte, dem viel später die Ausführung folgte, hatte Jakob Immanuel Pyra den Gedanken, ein Epos von der Sündflut zu verfassen.

Pyra gilt für den Urheber der halleschen Dichterschule, einer der drei preußischen Gruppen, die vor Klopstock neue Ausdrucksformen der Lyrik suchten. Er hatte sich von Gottsched losgesagt und für die Schweiz, vor allem aber für Milton Partei ergriffen. In schwunglosen, der ungebundenen Rede allzu nahen reimlosen jambischen Sechsfüßern verkündete sein „Tempel der wahren Dichtkunst" von 1737 (allegorische Gedichte wählten damals im Auslande solche Einkleidung gern), daß der dunkle Aberglaube der Antike dem Christen nicht als Inhalt von Dichtung taugen könne. Biblisch müsse der Stoff sein. Er nannte David, Salomo, Luther und Milton als Zeugen.

Zugleich forderte er Verbannung des Reimes. Eine Bewegung, die sich längst angekündigt hatte, kam damit zu ihrer vollen Entfaltung. Die Einsicht war nicht länger aufzuhalten, daß der deutsche Alexandriner, Opitz' Schöpfung, den deutschen Vers eintönig und schwerfällig mache. So hatte es Hallers Vorläufer Karl Friedrich Drollinger gemeint, als er dem „Schellenklang" des Reims den Krieg ansagte. Mit dem Alexandriner fiel auch der Reim. Den jungen Dichtern erschien es jetzt wie ein Kennzeichen geläuterten Geschmacks, auf den Reim zu verzichten. Selbst Gottsched ließ sich für kurze Zeit von dem neuen Glaubensbekenntnis gewinnen.

Ein reimfreies religiöses Epos ist Klopstocks „Messias" (1748—73). Er löste die Aufgaben, die von Pyra gestellt worden waren. Er tat es im Sinn des Pietismus.

Klopstocks Schulpförtner Abschiedsrede zeigt, wie er zu seinem Epos gelangt ist. Ein Heldengedicht aus deutscher Vergangenheit war seine erste Absicht gewesen. Dann entschloß er sich für den höchsten Stoff, den der Pietismus kennt: für das Leiden Christi, das die Menschheit erlöst hat. Deutlich macht sich bemerkbar, wie Bodmer und Pyra den kühnen Jüngling leiten. Wunderbares will er bringen. Er wählt das höchste Wunder. Ein deutscher Milton will er werden. (In der Ode „Die beiden Musen" setzte er später den Wettkampf mit dem Engländer in dichterische Anschauung um.) Milton griff den Stoff auf, der dem



42. Titel des „Messias" Klopstocks. Erstausgabe

Puritaner alles bedeutet, der ihm allein künstlerische Formung rechtfertigt: den Sündenfall, die erste Schuld der Menschen; Tod und Unheil hat sie über die Welt gebracht, aber sie weist auf eine kommende Erlösung. Klopstock ging pietistisch unmittelbar auf die Erlösung durch den Mittler los.

Von Dante ahnte Klopstock nichts. Noch dauerte es lange, ehe Dante den Deutschen geläufig wurde. Ebenso fremd war ihm des Kapuziners Martin von Cochem liebevoll legendenhafte Darstellung vom „Leben und Leiden Christi" aus dem Jahre 1691. Wußte er etwas von Leibniz' Plan, ein großes Epos im Stil Vergils abzufassen, das den Fall und die Erlösung des Menschen vorgeführt hätte? Die Heldengedichte des 17. Jahrhunderts boten ihm nichts; rasch gaben sie den Wettlauf mit dem geschichtlichen Epos des Auslandes auf und wurden bis tief ins 18. Jahrhundert nur noch Lobgedichte auf Fürsten. Voltaires „Henriade" hatte Klopstock nichts zu sagen; er wäre der wirkungsreichen Dichtung um ihrer aufklärerischen Absichten willen kaum gerecht geworden. Nur Milton sah er vor sich. Seine entscheidende Stoffquelle blieb die Bibel; seine Zutaten aber überwuchern sie.

Weder den Ton der Bibel hält der „Messias" fest noch ist er im gelehrten Stil von Miltons „Paradise lost" abgefaßt. Er widerspricht allem, was der Welt als Wesen des Epos gilt. Der Umfang des Geschehens ist klein. Was im Neuen Testament steht, wird vielfach nur aus der Ferne angedeutet. Ausgeschaltet bleibt fast alles, was nach der Bibel Anlaß zu längerem Verweilen beim Schlichtmenschlichen geben könnte. Klopstock meinte selbst, den Menschen menschlich den Ewigen gesungen zu haben. War das nicht Selbsttäuschung? Er läßt seinem Helden nur wenige Augenblicke, in denen das Menschliche durchbricht.

Klare Ruhe und sinnfällige Plastik besteht im Epos der Weltdichtung, auch bei Milton. Der „Messias" bringt etwas ganz Neues: Eine epische Dichtung, die von atemloser innerer Spannung getragen ist. Der Dichter weiß, daß er Unsagbares auszudrücken hat und dieser Aufgabe nicht gewachsen ist, nicht aus Mangel an künstlerischer Begabung, sondern weil die Aufgabe über Menschenkraft geht. Die innere Größe seines Gegenstandes meint er nicht besser bekunden und dem Leser einprägen zu können als durch den Hinweis auf die weite Entfernung, die zwischen dem heiligen Vorgang und dessen Darstellungsmöglichkeiten liegt. Da verschwimmen und verschwinden alle klaren und scharfen Umrisse. Die stärkste Wirkung ist dem Andeuten überlassen. Nicht was gesagt ist, sondern was sich ahnen und daß es sich ahnen läßt, soll den Wert der Dichtung ausmachen.

Mit der Anrufung seiner „unsterblichen Seele" beginnt Klopstock das Werk. Noch Milton hatte nach alter Überlieferung die Muse an dieser Stelle belassen, ihr nur das Beiwort „himmlische" gegeben. Auch Klopstock wendet sich im weiteren Verlauf immer wieder an die „Muse von Tabor", an die „Sionitin". Schon in den nächsten Versen erklingt bei Klopstock die bange Frage, ob die Dichtkunst aus dunkler Ferne sich einer Tat nähern dürfe, die Gott allein kennt. Auch Milton fühlt dies Bedenken. Klopstock aber kehrt immer wieder zu der Frage zurück. Aus einer alten Formel des Epos, aus dem wiederholten Anruf an die Muse, wird bei ihm ein ständiges Sinnen über die erdrückende Größe und Schwere seiner Aufgabe. Das Ich des Dichters drängt sich da stets ein. So viel sagt es sonst nur in der Lyrik von seinen Gefühlen. Zu Beginn des 10. Gesanges überwältigt den Sänger das Bewußtsein, daß er nur Staub ist. Den Versöhner fleht er an,

ihn zu führen und ihm zu vergeben, wenn er strauchle. Schon im 5. Gesang aber hatte sich solch Zweifeln an der eigenen Kraft zu dem Zugeständnis gesteigert:

> In das Heilige hast du mich zwar, Sionitin, geführet,
> Aber nicht in das Allerheiligste. Hätt' ich die Hoheit
> Eines Propheten, zu fassen die ewige Seele des Menschen
> Und mit gewaltigem Arm sie fortzureißen; und hätt' ich
> Eines Seraphs erhabene Stimme, mit welcher er Gott singt;
> Tönete mir von dem Munde die schreckenvolle Posaune,
> Die auf Sina erklang, daß unter ihr bebte des Bergs Fuß;
> Sprächen der Cherubim Donner aus mir, Gedanken zu sagen,
> Deren Hoheit selbst der Posaune Ton nicht erreichte:
> Dennoch ersänk' ich, du Gottversöhner! dein Leiden zu singen,
> Als mit dem Tode du rangst, als unerbittlich dein Gott war.

Von altgermanischer Dichtung meinte Scherer sagen zu dürfen, daß sie niemals Genüge finden könne an dem Ausdruck, den sie gebraucht hat. Sie sucht alsbald einen bezeichnenderen. Aber der Inhalt, den der Dichter in seiner Seele trägt, bleibt immer noch größer, als was die Sprache vermag. Es ist ein rastloses Ringen um etwas Unerreichbares. Von Klopstock und vor allem von seinem „Messias" gilt das gewiß. Wenn Scherer als unvereinbaren Gegensatz den antiken Dichter hinstellt, dessen Phantasie wie eine suchende sammelnde Biene über den Blumen der Wirklichkeit schwebe, so bezeichnet er treffend, was dem Wesen Klopstocks und seines Werkes völlig widerstrebt. In unermüdlichem Ansturm sucht Klopstock ein Höchstes des Ausdrucks einem Stoff zu erobern, der nach seiner Überzeugung durch Menschenhand gar nicht geformt werden kann. Indem er immer wieder anstürmt, ein Ziel zu erreichen, das ihm selbst unerreichbar scheint, ergeben sich Steigerungen, die bald nicht mehr überholt werden können. Gerade die überbewegte Dynamik wirkt zuletzt nur noch eintönig. Ein dauerndes Höchstmaß innigen gottbeseelten Gefühls kann durch zwanzig Gesänge nicht ungeschädigt sich erhalten.

Allerdings setzt auch Klopstock Farbe gegen Farbe, aber so unvermittelt wie ein Maler des Barocks. Mit hellstem Licht wechselt dunkelster Schatten. Hier die Welt Christi, dort die seiner Widersacher, in ihr die Teufel. Kunstvoll läßt er Hallelujatöne mit teuflischem Knirschen wechseln, wenigstens in der ersten Hälfte der Dichtung. Fortissimo des frommen Gefühlsausbruchs und Fortissimo von Grimm und Bosheit schenken dem Epos die grellen Farbengegensätze des Barocks und wühlen den Leser aufs stärkste auf.

Machtvoll wirkt sich, ohne die Hemmungen, die ihm sein göttlicher Held schafft, Klopstocks Schöpfertum in den Teufeln aus. Sie hat er aus eigener Kraft gestaltet, auf Miltons Spuren, aber doch auch so frei, daß sie seine Geschöpfe heißen dürfen. Blasser erscheinen neben ihnen die Engel, auch die Vorfahren Christi, die von Adam und Eva ab als erst schmerzvoll klagende, dann beglückt preisende Miterleber an dem Vorgang teilnehmen. Noch eine lange Reihe von Gestalten fügt Klopstock an, die er erfunden hat. Sie auch haben ihren Gefühlen lyrisch beschwingten Ausdruck zu leihen. Zuletzt folgt Gebet auf Gebet.

Mächtige Gegensätze schenken diesem Epos starke Bewegtheit. Aber Klopstock kann auch zarter abtönen. Wie Idylle wirken ein paar Episoden, in denen das Menschliche nicht von der Überlast des Göttlichen erdrückt wird. Hier bedarf es kaum stärkster innerer Spannung oder unerhörter Wortwucht. Gerade solche Stellen gewannen dem „Messias" seine treusten Anhänger. Man kehrte gern zu ihnen zurück, ahnungslos, daß es ein Kunstwerk zerstören heißt, wenn man es derart zerpflückt.

Portia, die Frau des Pilatus, der römische Hauptmann Cneus im 13. Gesang, sogar die Zweifel des Apostels Thomas verharren nicht in religiöser Ekstase. Andere irdisch getönte Stellen stammen überhaupt nicht unmittelbar aus Klopstocks religiösem Erleben, sondern aus den Gefühlen, die in ihm Liebe zum Weib erweckt hat: im 4. Gesang die Episode von Lazarus und Cidli (sie ist in späteren Fassungen stark verändert), im 15. Gesang Gedors Abschied von der sterbenden Gattin. Da wie dort lag Klopstocks eigene Lebenserfahrung zugrunde. Gefühl drückt sich beidemal in beruhigteren Tönen fast schlicht aus.

Daß Gefühl sich gern zur letzten Erschütterung emportreibt, entspricht pietistischem Wesen. Um Gottes ganz teilhaftig zu werden, ringt der Pietist brünstig nach innerer Erleuchtung. Geistlichem Sang liegt das näher, als dem Erzählerton des Epos. Spitteler warnte einmal den Epiker vor überkräftiger Ausmalung des Gefühls. Er selbst mied sie im Epos. Er durfte sich auf Homer berufen. Wie sehr dagegen der sentimentalische Mensch des 18. Jahrhunderts

in Homers Epik eine stärkere Instrumentierung der Augenblicke vermißte, in denen etwas Großes, Entscheidendes und Erlösendes erreicht wird, verrät noch Schillers Arbeit „Über naive und sentimentalische Dichtung". Goethe hingegen entdeckte als einer der ersten, daß die Antike immer nur Leben, nicht Effekt, daß sie das Fürchterliche oder das Angenehme, der moderne Mensch fürchterlich oder angenehm darstelle. Er sah, wie gefährlich es ist, den letzten Gefühlsausdruck aus den Vorgängen herauszuholen. Er nahm Spittelers Warnung vorweg, daß nichts rascher die Farbe verliere als der Gefühlserguß.

Goethe zog sich immer bewußter zurück in antike Sachlichkeit. Er verbannte aus seinen Werken, was von Friedrich Schlegel das Interessante, Pikante und Frappante der modernen Kunst genannt worden ist. So entfernte deutsche Klassik sich mehr und mehr von Klopstocks Gefühlsübersteigerung. Aber auch unsere Welt findet in seinen Farben die Stärke nicht mehr, die sie für ihn und für seine unmittelbaren Zeitgenossen hatten.

Gleichwohl war etwas Echtdeutsches in solcher Steigerung des Gefühlsausdrucks, die gegen klare Wiedergabe eines gutgesehenen Seins ungerecht wird. Das innere Erlebnis bedeutet dem Deutschen mehr als dessen äußere Gestaltung. Wo er ein starkes inneres Bewegtsein ahnt, wird ihm die Art und Weise der Kundgabe dieses Innerlichen gleichgültig. Vollendete Kunst des Vortrags wirkt erkältend auf ihn. Er kann ihr nicht zumuten, daß sie ganz echt sei. Sonst wäre sie nicht so vollendet. Klopstock bezeugte innere Wärme, indem er sie ungehemmt ausströmen ließ. Es war nur selbstverständlich, daß sie im Lauf der Zeit sich verflüchtigte. Was dem Gefühlsseligen im ersten Augenblick kalt erscheint, kann weit eher bei wiederholter Betrachtung an Wärme gewinnen.

Bewegtes Leben pulst in Klopstocks Versen, ja überbewegtes. Die Erschütterung des Augenblicks macht sich fühlbar. Der Schritt von der Formung eines ruhenden Seins zu der Wiedergabe bewegten Werdens hatte, so oft er in der Kunst getan wurde, immer etwas Überwältigendes. Es ist der Schritt von Raffael zu Velasquez, von dem jüngeren Holbein zu Rubens. Verwandtes zeigt sich auch an anderen Stellen der Geschichte bildender Kunst, natürlich auch in der Antike. Es scheint ein notwendiges Nacheinander zu sein. Allein gerade das Zeitalter Klopstocks hatte sich an den Werken des Barocks und an ihrer rauschhaften Bewegtheit satt gesehen. Klopstock wirkt von dieser Seite wie ein Gegenpol des Zeitgefühls, wie ein Rückschlag.

Er ist in seiner Neigung, Werden für Sein zu setzen, zugleich echtdeutsch. Die starke Bindung, die zwischen Barock oder, wie es heute heißt, Gotik und deutschem Wesen besteht, offenbart sich an Klopstock. Dennoch mußte er die deutsche Sprache, wenn nicht umformen, doch in ihren besondersten Eigenheiten bis ins letzte nutzen, um seinem Formwillen zu genügen, der nach Bewegung und nicht nach Ruhe rief. Schönaich führt Klopstock gern an, um sein Deutsch an den Pranger zu stellen. Aber zu früh ist Schönaichs „Neologisches Wörterbuch" erschienen, als daß es auch nur von ferne zeigen könnte, was alles durch Klopstock der deutsche Wortausdruck hinzugewonnen hat. Denn immer wieder bot Klopstock neue Ausdrucksmöglichkeiten. Das muß um so stärker hervorgehoben werden, als ja vielfach auf Goethes Rechnung gesetzt wird, was Klopstock zu danken ist.

Zunächst wirkt Klopstocks Rede wie Übersteigerung. Seine Zeitwörter lieben das Jähe und Rauschhafte: glühen, flammen, taumeln, wehen, strömen, rauschen, schmettern. Er liebt indes auch Zeitwörter, die auf leisere Abtönung zielen, wie dämmern, schimmern, schatten. Für die zielstrebige Dynamik seiner Wortkunst fallen besonders die vielen Zeitwörter mit der Vorsilbe „er" ins Gewicht: erbitten, ereilen, ergraben, erluften, erschweben, ersinken, erstehen, ersterben, erweinen. Bewegung gewinnt hier etwas Dringendes, Unablässiges, Unermüdliches. Sie möchte und kann doch nicht bis zu dem Ende vorstoßen, an dem ein Abschluß erreicht wird. Es ist ein Spiegelbild der Haltung, die der Schöpfer des „Messias" seinem Stoff





43. Titelbild von Klopstocks Messias in der Ausgabe Halle 1751

gegenüber dauernd zeigt. An dem Wort „ergreifen" im Sinne von „erschüttern" ist uns heute nichts mehr ungewöhnlich. Schönaich spottete noch, daß im „Messias" alles „greife", sogar „Empfindung". Er wirft andere Verbindungen von Zeitwörtern mit der Vorsilbe „er" den Schweizern vor und bezeugt damit, daß Klopstock weitertreibt, was er bei Haller gefunden hat. Auch die Vorsilbe „ent" wird von Schönaich den Schweizern, Haller wie Bodmer, verdacht. Sie ist für Klopstock unentbehrlich. Entglühen, entklingen, entküssen, entnebeln, entrufen, entscheuchen, entschwingen, entstalten, enttönen, entwälzen, entweben, entwinken sind auch der Gegenwart nicht so geläufig, daß sie unserem Gefühl nicht verrieten, welcher Formwille Klopstock sie hat bilden heißen. Andere Verbindungen mit „ent" sind längst in die deutsche Umgangssprache übergegangen. „Entstürzen", von Schönaich bitter verhöhnt, ist heute begreiflicher geworden. An Zeitwörtern mit der Vorsilbe „entgegen" ist das Dynamische von Klopstocks Ausdruck immer noch gut zu spüren: entgegengießen, entgegenhauchen, entgegenhören, entgegenringen, entgegenschwingen, entgegensegnen, entgegenstehen, entgegentürmen. Verwandt ist: einem nachsegnen, einem das Ohr zugirren, einem die Seele überströmen; noch merklicher macht sich die wuchtige innere Spannung in emporflammen, herunterflammen, herunterstrahlen. Das ist mehr als starke Bewegung, das weist das Jähe und Steile einer Barockkunst, die im Gegensatz zur Renaissance die Vertikale bevorzugt, mit mächtigem Riß hinauf oder hinunter treibt.

Dem Bedürfnis, Leben nicht als etwas Ruhendes, sondern als etwas Bewegtes, nicht als ein Sein, sondern als ein Werden empfinden zu lassen, entsprechen bei Klopstock — Lieblingswortschöpfungen seines Deutsch — die Hauptwörter, die er aus Zeitwörtern gebildet: Verwünscher, Wüter, Forderer, Klager, Behager, Kreuziger, Feirer, Flucher, Schlittner, Eiler, Erntner, Entscheider. Dann das Partizip als Attribut, nicht als Verkürzung eines Relativsatzes, sondern als Ersatz für ein Adjektiv: die suchende Seele, das einweihende Lächeln, die herzerfreuende Traube, der fliegende Strahl (der Blitz), der stärkende Halm (das Getreide). Klopstocks Bedürfnis, nicht etwas Scharfumgrenztes, sondern etwas Fließendes zu bieten, läßt ihn nicht von edeln oder sehr edeln Taten reden, sondern von edlern Taten. Oder vom sanftern Herzen, vom beseeltern Jauchzen des Jünglings. Als Klopstockischen Komparativ bezeichnet der Grammatiker diese Ausdrucksform. Klopstock selbst erklärte, daß diese Komparative auf letzte Genauigkeit des Ausdrucks verzichten wollen. Und wie er durch sie den Eindruck scharfumrissener Begriffe ausschaltet, meidet er volle Klarheit, auch wenn er den Artikel „ein" unterdrückt oder für „die Augen" „das Auge", für „erblassende Wangen" „erblassende Wange" setzt und dabei doch beide Augen, beide Wangen meint.

Viel von diesen Gestaltungen der Sprache stammt unmittelbar aus der Antike. Das erhärtet, daß Klopstock guten Grund hatte, sich in der Ode, die seine Sammlung von Lyrik eröffnet, als „Lehrling der Griechen" zu bezeichnen. Allein indem er dem widerstrebenden Deutsch seines Zeitalters diese Bildungen zumutet, entsteht, was dem Formwillen der klassischen Antike widerspricht. Wiedererwecken antiker Form erlebt hier immer noch wie im 17. Jahrhundert das Schicksal, ins Übersteigern, ins allzu Wuchtige, ins Übergedrängte zu geraten, also die Züge anzunehmen, die dem Barock zukommen. Beabsichtigte Renaissance schlägt in ihr Gegenteil um. An Prachtbauten des Barocks sind die antiken Motive mit Händen zu greifen. Allein sie erfahren eine Umbildung, die nicht bloß dem strenger antikklassischen Wesen

der Renaissance widerspricht, auch der Antike selbst. Klopstock drängt vollends antikes Sein in deutsches Werden hinüber.

Mit seinen Sprachneuerungen hat Klopstock Schule gemacht. Bei Schiller ist solche dynamische Steigerung der Sprache nichts Auffälliges. Doch sogar Goethe übernimmt manches, auch wenn er — wie meistens — nicht barockhaft gestaltet. Gundolf sagt Goethe nicht ganz richtig nach, daß er als erster Dichter das Leben in bewegter Gestalt wiedergibt. Klopstock tut es lange vor Goethe. Dennoch liegt zwischen Goethe und Klopstock eine tiefe Kluft, auch zwischen Goethes Jugendlyrik und Klopstocks Oden, nicht nur zwischen dem „Messias" und Goethes ganzem Schaffen. Anders als Klopstock erlebt Goethe das bewegte Leben, minder jäh, nicht so inbrünstig einem Gesuchten, Unerreichbaren nachjagend. Diese andere Erlebensform konnte immer noch das Partizip an die Stelle des Adjektivs setzen, das Substantiv aus dem Verbum bilden. Doch das Lebensgefühl beider ist verschieden.

Goethes Lebensgefühl ist dem Leben des Tages näher. Es erblickt nicht religiöse Anliegen von pietistischer Färbung im Vordergrund. Ohne Zweifel lehrt Klopstock auch das Leben, die abgetönteren und verfeinerten Gefühle auszusprechen, die ihm und anderen sein religiöses Bedürfnis gezeigt hat. Unaussprechliches Gefühl, nervendurchschauernde Empfindung, die das Herz und Gebein sanft erbeben läßt, die Seele überströmt: alles das entstammt dem Pietismus und seinem Drang, sich selbst im Augenblick der Gottnähe zu beobachten. Was der Gläubige erlebte und auszusprechen vermochte, der von Gott ergriffen war, trat bald hinüber in die Welt der Liebe. Eine Säkularisierung geistlichen Besitzes, die dem empfindsamen Zeitalter unerläßlich wurde. Zugleich eine außerordentliche Verfeinerung der Liebesgefühle, eine Durchgeistigung der Erotik, die ebenso deutsche Klassik wie deutsche Romantik hoch emporhebt über die zurückliegenden Zeiten. Klopstock ist eine wichtige Voraussetzung.

Aber während Goethe der sinnlichen Fülle des Lebens durch solche Durchgeistigung nichts nahm, behält Schillers Urteil sein Recht, Klopstock ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen. Und noch mehr das andere Wort Schillers, jeder Genuß, den die Dichtungen Klopstocks wachrufen, müsse durch eine Übung der Denkkraft errungen werden.

Ein echter Barockformer, mit Absicht nicht klar, vielmehr überzeugt, daß Helldunkel mehr verrate und tiefer blicken lasse als deutliches Tageslicht, ein Feind der scharfen Umrisse, die das Leben einengen, ein bewußter Vorkämpfer des grenzenlosen Gefühls, das sich gegen alle begriffliche Aussprache wehrt, ein Widersacher der zahmen Selbstbescheidung des Aufklärers, die sich schlichten Ausdrucks bedient und doch alles zu sagen meint, was auszudrücken war, ein Seher, der ins Grenzenlose der übersinnlichen Welt zu blicken wagt und mutig seine Gesichte den Menschen vorträgt, bleibt Klopstock trotzdem oft im Verstandesmäßigen stecken, wenn er, seinen Gefühlen nachsinnend, nur Gefühle andeuten möchte. Er entrichtet da seinen Zoll dem Zeitalter. Er haftet noch auf dessen Boden, während Goethe, minder sichtlich bemüht, tiefste Geheimnisse zu raunen, dem bloßen Denken und dessen mühsamen Bauten viel weniger Raum läßt, das Leben unmittelbarer ausspricht, ihm nicht seinen Zauber durch ein stetes bewußtes Betrachten raubt.

Ein Lieblingswort des Gefühlsmenschen und Gefühlsdichters Klopstock ist „denken". Er kennt eine denkende Gottheit, sein Messias ist in tiefe Gedanken versenkt, die Seraphim denken gern; eines von Klopstocks reinstlyrischen Gedichten nennt den Mond einen „Gedankenfreund"; ein andermal dient die gedankenstützende Rechte dem Nachsinnen. Durch Klopstock wurde das Wort „Gedanke" zu einem Kennwort der seraphischen Dichter, seines Gefolges. Einen großen Gedanken noch einmal denken, gilt für schön. Lessing, gewiß kein Vorkämpfer des Irrationalen, spottete einmal über die „Gedanken von dem Gedanken, welcher gedacht wird", auf die er bei Klopstock traf.



Zu Beginn des zweiten Gesanges singen die Seelen Adams und Evas den Preis der Messias. Eva bekennt:

> Ach hätt ich dich in Eden geboren, du Göttlicher! hätt ich
> Gleich nach vollbrachter entsetzlichen Tat dich, Sohn, geboren!
> Siehe, so wär ich mit dir zu meinem Richter gegangen;
> Da, wo er stand, wo unter ihm Eden zum Grabe sich auftat,
> Wo der Erkenntnisse Baum mir fürchterlich rauschte, wo Stimmen
> Seiner Donner den Fluch uns und der Erde zuriefen,
> Wo ich im bangen Erbeben dahinsank, und sterben wollte,
> Da wär ich zu ihm gegangen; dich, Sohn, hätt ich weinend umarmet
> Und an mein Herze gedrückt, und gesagt: Ach zürne nicht, Vater!
> Zürne nicht mehr, ich habe den Mann Jehova geboren!

Gleich darauf folgen die Worte Adams:

> Gott hat meine Tränen gesehen; ihr habt sie gesehen,
> Seraphim, und sie gezählt; auch ihr, ihr Seelen der Toten,
> Seelen meines entschlafnen Geschlechts, habt sie alle gezählet.
> Wärest du nicht, o Messias, gewesen, die ewige Ruhe
> Hätte mir selbst traurig, und ungenießbar geschienen.
> Aber in deinem göttlichen Umgang, von deiner Erbarmung,
> Stifter des ewigen Bundes, sanft überschattet, da lernt' ich
> Selbst in zärtlicher Wehmut mehr Seligkeiten empfinden.

Da waltet nicht Ausbruch eines ursprünglichen starken religiösen Gefühls. Es ist durch nachsinnendes Denken hindurchgegangen. Es gemahnt an das „künstliche Gefühlsstreben" des Pietisten. So steigert der Beobachter seiner eigenen Seele die Zustände und Stimmungen, die er vorfindet, indem er sich errechnet, wie und durch welche Vorstellungen er seine Seele zu noch heftigerer Erregung treiben könnte. Der Untersuchungsgegenstand wird durch künstliche Mittel zu stärkeren Reaktionen veranlaßt. Ganz so macht es Klopstocks Lyrik. Die Ode „An Ebert" kann sich nicht genug tun, Freundschaft zu den Freunden zu künden. Sie geht von der Annahme aus, die Freunde—noch freuen sie sich des Lebens—decke schon die heilige Gruft. Der trübe Gedanke scheucht den Dichter „vom blinkenden Weine tief in die Melancholey". Aber dank solcher Überreizung kann er fühlsamer aussprechen, was ihm die Freunde sind. Eine Kasuistik des Fühlens, die dem empfindsamen Zeitalter entgegenkommt. Man freute sich, inniger fühlen zu können als die große Menge. Dies Spiel des Gefühls noch eindrucksvoller zu gestalten, ersann man Fälle, in denen es noch lebhafter sich auswirken könnte. Es ging tatsächlich bald in ein Spiel mit Gefühlen über. Es gewann Züge des Verfalls. Wenn Goethe seinem Werther solche Selbstüberreizung gelegentlich zumutet, empfindet er es schon als Anzeichen einer Erkrankung der Seele.

So arbeitet auch Eva mit dem „Wenn" eines Aussinnens von Möglichkeiten, die sie die Größe des Erlösers nicht nur tiefer fühlen, auch leichter errechnen lassen. Aus religiöser Meditation kommt das. Nicht bloß der Pietismus leistete Vorschub. Aber gerade ihm lag es, die Inbrunst des Gottesgefühls zu schüren, indem er Vorstellungen suchte, sie in sich weckte, die das Gefühl noch heftiger erregten. Abermals geht es hier aus dem Geistlichen hinüber ins Weltliche. Die Ode „An Ebert" überträgt auf das Gebiet der Freundschaft, was bisher bei religiöser Erbauung geübt worden war. Barockhafte Übersteigerung ist zugleich das alles.

Aber es trägt ebenso wie die Erwägung Adams, daß selbst die ewige Ruhe dank dem Messias nicht länger traurig ungenießbar werde, daß durch Christus in ihr sogar Adam mit zärtlicher Wehmut mehr Seligkeiten empfinden gelernt hat, die Merkmale des mühsam Erdachten und Erklügelten. Es gewinnt auch nicht den Ausdruck einer jähen und überwältigenden Erleuchtung. (Goethe, aber auch Novalis ist er geglückt.) Es bleibt in den Grenzen der Aufklärung und ihres Wunsches nach Verbesserung des Erkenntnisvermögens.

Auch an Klopstocks vielberufenen Gleichnissen ist Ähnliches zu beobachten. Der Mangel an Plastik, der dem ganzen Schaffen Klopstocks vorgeworfen wird, zeigt sich an ihnen. Er nutzt das Gleichnis selten, um durch Konkretes das Abstrakte zu verdeutlichen. Homer macht es anders; eine Ausnahme ist es bei ihm, wenn er ein Schiff schnell nennt wie einen Gedanken. Milton hält es so. Allein hätte Umkehrung ins Handgreifliche nicht dem Stil des „Messias" widersprochen? Schauer des Unendlichen will Klopstock wecken, aus dem Alltag die Seele in eine höhere Welt hinauftragen. Und so weisen seine Vergleichungen aus dem Sinnlichen hinüber ins Übersinnliche, aus dem Bekannten ins Unbekannte oder Minderbekannte,



aus dem Begrenzten ins Grenzenlose. Ähnlich machten es später deutsche Romantiker. Auch ihnen lag wenig an Klarheit, desto mehr an innigem Mitschwingen des Gefühls. So läßt Klopstock einen Boten in eine Versammlung stürzen wie einen Gedanken in die Nacht melancholischen Grübelns. Oder er vergleicht Maria, die ihrem Sohn entgegeneilt, mit einem großen Gedanken, der feurig gen Himmel zu dem emporfliegt, von dem er gedacht war. Er überschreitet indes bald die Grenzen der Erlebnismöglichkeiten des Menschen: Gabriel sieht Jesum schlummern wie der Seraph die Erde am Frühlingsabend. Der Phantasie wird da schwere Aufgabe, aber auch starke Anregung geboten. Doch schon meldet sich wieder gern der Gedanke. Und recht häufig läuft es weniger auf eine Anregung der Phantasie hinaus, eher auf tüftelndes Rechnen. Der Messias steht vor Gericht wie die göttliche Vorsehung vor Freigeistern. Falsche Zeugen treten gegen Christus auf wie Spötter gegen den Christen. Oder ein Besessener blickt auf den kommenden Erlöser wie ein trübsinniger Weiser, der an der Unsterblichkeit der Seele verzweifeln möchte; seinen Trost findet er bei einem, der, stolz auf Gottes Verheißung, seiner Unsterblichkeit sicher ist. Das ist wieder Boden der Aufklärung, das sind Erlebnisse, die dem Menschen des 18. Jahrhunderts geläufig waren; sie deuten auf die Trostgründe der Gläubigen im Kampf gegen die Freigeister. Der Riß ins Unendliche verschwindet. Klopstock spricht zu seinem Zeitalter in dessen Sprache. Das Gedachte überwiegt das Gefühl.

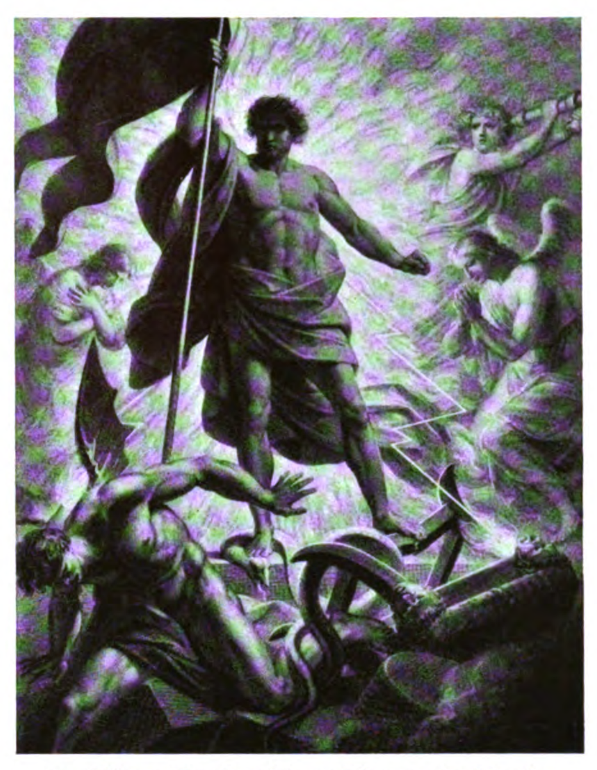
Ein eifervoller Redner, der bekehren will, der die Größe des Messias kündet, ist Klopstock. Rhetorik drängt sich ein, wo er selbst spricht. Er macht auch aus seinen Geschöpfen mehr noch als Milton wirksame oder mindestens geschickte Redner. Vom Belehren geht es bei ihnen weiter zum Überreden oder Überredenwollen. Sophistik findet ihr Unterkommen. Wiederum drängt sich der Verstand vor. Aber nun gilt es, die Gegner Christi zu zeichnen. Es ist nicht verstandesmäßiger Ausdruck, der unversehens sich aufdrängt, sondern hier ist das Wirken eines ränkereichen Verstandes darzustellen. Unbedenklich darf der Anwalt des Gefühles den Kaiphas und Philo, ganz besonders aber den Teufeln scharfsinnige Redekunst mitgeben. Auch von dieser Seite gelingen ihm die Bösen wirkungsvoller als seine Lieblinge. Sowenig die Anschläge der Partei Satans glücken, so leicht ihre Angriffe abgeschlagen werden, es ist, als träte man festeren Boden, sobald sie erscheinen. Wollte man doch sogar vor kurzem in den Höllenszenen eine malerische Gewalt von unübertroffener Lebendigkeit erkennen. Groteskkunst, dem Barock nahe verwandt, waltet hier. Immer noch überdröhnt ihr Getöse alles, was Darstellung fürs Auge versucht. Das Fortissimo der Sprache Klopstocks ersteigt den Gipfel. Es rauscht und kracht und donnert, wo Klopstocks Teufel wandeln.

Nur einer ist auf anderen Ton gestimmt: Abbadona, der zu Gott zurückwill, der reuige Teufel. Klopstocks Lesergemeinde beschwor ihn, am Ende des „Messias" diesen einen aus der Hölle in den Kreis der Erlösten aufzunehmen. Klopstock tat es wirklich. Durch seine Klagegesänge hatte Abbadona das Herz der Sentimentalischen des Jahrhunderts gewonnen. Auch an ihnen zeigt sich, wie tief ins Lyrische hinein der „Messias" greift. Ist doch manche Reihe der Hexameter der Dichtung, besonders gegen das Ende hin, als Sang gedacht. Eingefügt sind überdies dem letzten Gesang liedartige Gebilde, die auf den Hexameter ganz verzichten. Ein guter Teil dieses Epos ist tatsächlich lyrischer Wechselgesang. Mitten im Hexameter bezeichnet Klopstock den Sänger der einzelnen Verse, indem er den Anfangsbuchstaben von dessen Namen voranstellt.

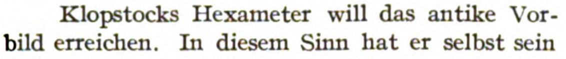
Reimlos mußte der Vers des „Messias" sein. Klopstock ist bis auf ganz geringe Ausnahmen unbedingter Verfechter des Dogmas der Reimlosigkeit. Den Hexameter hat Klopstock durch den „Messias" für die deutsche Dichtung gewonnen. Auch das bezeugt die unerhörte Neuheit der Dichtung. Jahrhundertelang hatten vorher Deutsche den Hexameter nur vereinzelt und versuchsweise gebracht. Humanistische Gelehrsamkeit formt deutsche Hexameter nach Grundsätzen, die der deutschen Verskunst von Grund aus widersprechen. Andere nutzen ihn zu Scherzen und Witzen. Die Poetiken des 17. Jahrhunderts bringen bestenfalls Proben, bekämpfen ihn indes oder verspotten ihn womöglich. Am Anfang des 18. Jahrhunderts meint man immer noch, ihm Reime anhängen zu müssen. Gottsched endlich brachte in der „Critischen Dichtkunst", reimlose Verse zu empfehlen, eine nicht übel geglückte Verdeutschung des Anfangs der „Ilias".



Das Bedürfnis, an die Antike noch unbedingter als im 17. Jahrhundert anzuknüpfen, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland so mächtig geworden, daß Nachbildung antiker Verse immer mehr sich durchsetzte. Kaum ist an anderer Stelle das rein verstandesmäßige Verfahren der Aufklärung besser zu beobachten. Ohne sich um die Rhythmik der Verse zu kümmern, schuf man ganz äußerlich errechnete Übergangsformen. Schlimmster Fall dieser Art ist der sogenannte uzische Hexameter. Johann Peter Uz verdoppelte im zweiten und fünften Fuß des Alexandriners die Senkung, tilgte auch den Reim und meinte, den daktylischen Gang des Hexameters auf solche Weise zu treffen. Sogar die leidige Zäsur, die den deutschen Alexandriner in zwei ganz gleiche Hälften zerschneidet, beließ er. Was er 1741 in einer Ode „Der Frühling" versucht hatte, nahm ungefähr gleichzeitig mit der Veröffentlichung der ersten Gesänge des „Messias" das umfängliche Jahreszeitengedicht Christian Ewald Kleists „Der Frühling" auf. Die Zahl der zweisilbigen Senkungen wuchs dabei, die Zäsur des Alexandriners verschwand. Nicht ganz so unmusikalisch klingt Kleists Vers wie sein Vorläufer oder wie die Klitterungen Pyras.



44. Füger, Kupferstich zu Klopstocks Messias



Klopstocks Hexameter will das antike Vorbild erreichen. In diesem Sinn hat er selbst sein Gebilde immer wieder umgearbeitet, es auch gegen Angreifer verteidigt. Wir wissen heute, daß der ganze tief ins 19. Jahrhundert hineinreichende Wettbewerb deutscher Dichter, deutsche Hexameter von möglichst antiker Prägung zu erzielen, die grundlegenden Gegensätze deutschen und antiken Versbaues unterschätzt. Auch Klopstocks Hexameter will letzten Endes nicht an seiner Verwandtschaft mit dem antiken, sondern an deutscher Verskunst gemessen werden. Er gewinnt vielleicht seine beste Wirkung, wenn die Absicht, ihn nach dem Rhythmus antiker Hexameter zu lesen, möglichst ausgeschaltet wird. Meidet doch Klopstock — zumal in seinen Anfängen — unklaren mehrdeutigen Rhythmus nicht. Liest man ihn strenge im Sinne seiner eigenen Lehre vom Hexameter, so stören den Metriker wohl die sogenannten falschen, vor allem die „umgekehrten" Spondäen; etwa:

Fürchterlich bleich, wie bebend Gebein, herübergestreckt liegt...

Allein gerade die Vergewaltigung der Sprache entspricht hier dem Jähen und Ruckartigen des Barocks und zeigt, wie stark auch Klopstocks Vers das antike Vorbild ins Barockhafte umstilisiert.

Wie Musik tönt der „Messias", nicht nur dank der Versgestalt. Ein musikalisch Hochbegabter hat ihn gedichtet. Ihm steht eine ungemeine Kunst im Wechsel des Stimmungsausdrucks zur Verfügung. Er weiß hinaufzuführen zu stärkster Klangwirkung, er dämpft wieder ab, er erbaut etwas Folgerichtiges in solchem Nacheinander, etwas, das den Hörer bestrickt, auch wenn er dem Wortlaut nicht seinen letzten Sinn entnimmt. Schiller hat Klopstock einen musikalischen Dichter genannt. Klopstock ist das in jedem Sinn des Worts, nicht bloß, weil er Unplastisches bietet. Ihm ist in jeder Beziehung das Ohr wichtiger als das Auge. Dem Lyriker dient das noch unbedingter als dem Epiker. Ins Lyrische geht der „Messias" hinüber. Auch dadurch sondert er sich von den Epen der Weltdichtung. Klopstocks Oden verharren auf dem Gebiet der Lyrik. Sein Bestes lebt sich in ihnen ungebrochen aus.



45. Barthold Heinrich Brockes. Gemälde von Dominicus van der Smissen. Hamburg

2. Lyrik vor Klopstock

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts besitzt Deutschland zwei Lyriker von starker Begabung, einander gegensätzlich in ihrem Wesen, beide in ihrer Kunst eingeengt durch Bräuche der Zeit. Einst stellte man Barthold Heinrich Brockes tief unter seinen jüngeren Zeitgenossen Johann Christian Günther. Brockes' unentwegtes Streben, das Dasein Gottes aus der Schönheit und Zweckmäßigkeit der Natur zu erweisen, ward als Widerspruch gegen echte Kunst empfunden. Es klingt übel, wenn er zeigen will, wie der Luchs schön und schädlich und voller Raubbegier ist, aber dennoch ein uns nützliches Tier, und wenn der Nachweis mit der Wendung schließt: „Für die Schwerenot und Krampf wird die Luchsklau' uns verschrieben, Und mit ihren Bälgen werden große Handlungen getrieben." Solch hahnebüchen veräußerlichter physikotheologischer Beweis füllt einen guten Teil von Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott," dessen Veröffentlichung von 1721 bis zum Erscheinungsjahr der ersten Gesänge des „Messias" sich erstreckte. Die optimistische Überzeugung der Zeit, die in Leibniz' Philosophie zu der Formel wurde, wir lebten in der besten der möglichen Welten, konnte kaum kindlicher und zugleich philisterhafter sich kundgeben. Allein indem Brockes die Natur, also vor allem die Landschaft und ihr Leben liebevoll beschaute, um in ihr die Spur Gottes zu finden, erfüllte er ein künstlerisches Bedürfnis der Zeit und bahnte künftiger Lyrik den Weg. Wichtiger und wichtiger wurde dem 18. Jahrhundert, den Menschen mit der Natur eng zu verknüpfen.

In Goethe ersteigt das eine der letzten Höhen. Als Natur aber empfand man die Landschaft. Hatte noch vor kurzem der Zeitgeschmack nur an den wohlgeordneten, sauber zurechtgeschnittenen Baumreihen eines Barockparks Freude gehabt und alle minderverkünstelte Landschaft abgelehnt, bald ging man auf die Erscheinungen und auf die Stimmungen aus, die in freier Landschaft sich darboten. Der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten bot eine Fülle gernbeschauter Eindrücke. Es gereicht Brockes zum Ruhm, daß er vor des Engländers Thomson „Seasons" — er hat sie später verdeutscht — und vor dessen langem Gefolge solche Landschaftsschau in Verse umsetzt. Ihr hat die Lyrik, die nach Klopstock kam, einen guten Teil ihrer Motive zu danken. Doch Klopstock selbst liebt es, in Epos und Ode Landschaftsbilder hinzutuschen; die „Frühlingsfeier" aber geht nicht allein unter seinen Gedichten auf breitere Darstellung landschaftlicher Eindrücke aus. Deutlich ist ein Wettbewerb mit der Malerei des Zeitalters zu spüren. Brockes hatte persönliche Fühlung mit holländischer Kunst. Den Lehrmeinungen der Schweizer Kunstrichter diente das alles; es wurde von ihnen unterstützt.

Pflicht wurde besseres und eindringlicheres Sehen, dann eine Wortwahl, die solcher verfeinerten Aufnahme der Natureindrücke nachkam. Hatte der Impressionismus der Dichter vom Ausgang des 19. Jahrhunderts andere Ziele? Wirklich erreicht Brockes Außerordentliches in treuer, die Worte sorgsam wählender, Zeitwort und Beiwort kühn aus den Schatzkammern der deutschen Sprache in die Welt der Dichtung ver-






Herrn B. H. Brockes,
Rahts-Herrn der Stadt Hamburg,
verdeutschte
Grund-Sätze
der
Welt-Weisheit,
des
Herrn Abts GENEST,
nebst verschiedenen eigenen
theils Physicalischen theils Moralischen
Gedichten,
als des
Irdischen Vergnügens
in GOTT
Dritter Theil;
zum Druck befördert von
Joh. George Hamann.

HAMBURG, bey C. König und G. Richter, 1728.

46. Titelbild und Titel des „Irdischen Vergnügens" von Brockes. III. Teil 1728

setzender Wiedergabe der Landschaftseindrücke. Wohl lastet auf ihm das Schwerfällige des Alexandriners. Allein er beherrscht kürzere, leichter beschwingte Verse von musikalischem Wohlklang, die nicht immer ins Spielrige geraten. Dem neuen hohen Anspruch, deutschen weltlichen Sang mit stärkerem Geistesinhalt zu füllen, taugte zunächst der Alexandriner weit besser.

Günther ging nicht auf eine Dichtung aus, die teleologisch den Gedanken Gottes noch einmal denkt. Diesem Ejlert Lövborg aus der Welt deutscher Nachahmer Ludwigs XIV. drohten die Gefahren, die von späterer Zeit dem wildlaufenden Genie vorgehalten wurden. Er mußte vom Dichten leben und taugte nicht zum Hofpoeten. Wein und Weib lockten ihn. Sie machten ihn unglücklich. Um leben zu können, schrieb er in Menge Verse, die der Festesfreude von Hinz und Kunz zu dienen hatten. Wein und Weib aber ließen sein Bestes erstehen. Offen und ohne Rückhalt bekannte er, was sie ihm bedeuteten. So hatte studentischer Sang des 17. Jahrhunderts, voran Kaspar Stieler, doch auch schon das lateinische Lied der wandernden Kleriker des Mittelalters frei herausgesungen, was andere gern verschweigen. Günther indes blieb nicht beim Frohen, Lustigen, auch nicht bei mehr oder minder komischem Mißgeschick stehen. Er kann in freier Verdeutschung des „Gaudeamus" die Musik der Vorlage wahren, ja steigern, er singt im Anschluß an Anakreontisches von frohem Lebensgenuß, der sich um das Morgen nicht kümmert, er rühmt sorgenlos schweifendes Wandern von Ort zu Ort, er wandelt das Thema beglückter Sinnenfreude voll Spott über die Splitterrichter ab, die nicht kennen und nicht empfinden, was ihm Freude macht, er kündet freimütig beglückte Liebe


Oden
und
Lieder
in
fünf Büchern.



Hamburg, bey Johann Carl Bohn.
1 7 5 4.

47. Titel der „Oden und Lieder" Hagedorns.

oder verhöhnt, künftiger Siege gewiß, die Ungetreue. Aber er greift stärker ans Herz, wenn er von unerfüllter Sehnsucht singt, von aufgezwungener Trennung, vom Trost, den die Hoffnung spendet, er steigert diesen ernsten Ton in geistlichen Liedern, die sich am Augenblick nicht harmlos freuen, sondern im Gedanken an den Tod vor Gott beugen.

Noch liegt manches Schwergewicht auf dem Ausdruck. Die kahle Prosa älterer religiöser Dichtung, ihre formelhaft erstarrten Wendungen im Ausdruck der Buße hängen sich herabstimmend an Worte freieren und das Gefühl ungebrochener abspiegelnden Bekenntnisses zu Gott. Günthers „Abendlied" („Abermal ein Teil vom Jahre, Abermal ein Tag vollbracht, Abermal ein Brett zur Bahre Und ein Schritt zur Gruft gemacht...") fügt in Versreihen, die voll schlichten Ernstes Gott danken und Gott anflehen, Sätze, die besser der protestantischen Kampfdichtung des 16. Jahrhunderts und deren trockenem Katechismuston entsprechen:

> Gib der Buße stets Gehör,
> Denn dein Knecht verspricht nunmehr,
> Dein Gesetze, deinen Willen
> Nach Vermögen zu erfüllen.

Sogar in Liebesdichtung drängt sich störend die Sprache der Kanzel ein oder die Sprache des Amtes, des Gerichts. Günthers Bildkraft hat etwas Unabgenutztes. Unserem Gefühl widersprechen jedoch bei ihm Bilder, die längst aus der Sprache deutscher Lyrik verschwunden sind. Gerade Goethe hat viel von Günthers Deutsch unmöglich gemacht. Desto stärker fällt ins Gewicht, daß in Günthers Liedern dann und wann ein paar Zeilen stehen, die ganz goethisch klingen. Doch auch wo der Sprachausdruck gründlichst der Wortprägung Goethes widerspricht, bleibt ein Gemeinsames; nicht bloß der Eindruck verwandter Offenheit im Bekennen eigenen Erlebens, nicht bloß das Gefühl, daß Persönlichstes sich unverhüllt darstellt, sondern ein uneingeschränktes Ausschöpfen des Augenblicks, ein engstes Verketten von Leben und künstlerischer Formung des Lebens. Großes wie Kleines, das zwischen ihm und seiner Geliebten sich begibt, spricht er aus. Es wird ihm meist bloß zur Voraussetzung seiner Reflexion. Es gewinnt zuweilen die künstlerischere Gestalt unmittelbarer Kundgabe des Gefühls, einer Kundgabe, die für Oftgesagtes überraschend neue Worte findet. Dem Individuellen des einzelnen Gedichts kommt auch die metrische Formung entgegen, da Günther herrscherhaft über eine Fülle von Rhythmen verfügt.

Der fühlbare Gegensatz zwischen Brockes und Günther wird nicht ganz getroffen, wenn man den einen dem Zopfstil, den anderen dem Rokoko zuweist. Beide haben Augenblicke voll leichtbeschwingter Grazie, beide sind zu ernst, um dauernd solche Stimmung festzuhalten. Trockener ist vieles bei Brockes, mehr dem Sinn der Aufklärung gemäß. Aber wie Brockes viel zu schwerfällige Versgebäude errichtet, um als Träger des Rokokos und von dessen Vorliebe für die kleine und kleinste Form gelten zu können, so sind auch Günthers Sänge von beträchtlicher Weitläufigkeit. Wenn sein „Abschiedsschreiben an Herrn Dreßler" mit zwei achtzeiligen Strophen auskommt, so muß es bezeichnend genug mit der Wendung beginnen: „In Eil' muß auch noch, werter Freund, Mein Pegasus vor dir erscheinen..." Bringt er gelegentlich bloß vier Alexandriner, so neigt er zum Epigramm. Das Sonett erscheint selten. Er benötigt mehr Raum. Vollends Vierzeiler genügen ihm nur in längerer Reihe. Die fünf Vierzeiler des Liedes „Die seufzende Geduld" bleiben etwas Vereinzeltes. Den Kehrreim „Eher tot als ungetreu" setzt er an den Anfang von nicht weniger als neun solcher volksliedmäßigen Strophen. Lieber wählt er Sechs- oder Acht- oder Zehnzeiler.

Als Madrigale treten die Verse auf, die dem Rokoko am nächsten kommen, etwa das „Madrigal. Von der Liebe", dreizehn Zeilen lang. Aber solche Knappheit macht ihn unklar. Er hat zu viel zu sagen, als daß er mit ihr auskäme. Darum wird unter seiner Hand auch Anakreontisches breiter. Er wußte sein Dichten wirklich nicht zu zähmen. Und so zerrinnt es ihm oft ins Weitschweifige.



48. Friedrich von Hagedorn. Gemälde von Dominicus van der Smissen. Hamburg

Den Stil des Rokoko gewinnt für deutsche Lyrik Friedrich von Hagedorn. Schlanke Anmut ist seine beste Kunst. Gerade der Vergleich mit Günther bezeugt, wieviel an deutscher Sprache noch gearbeitet werden mußte, um zu erreichen, was dem Ausland schon ganz geläufig war, den Franzosen und den Engländern.

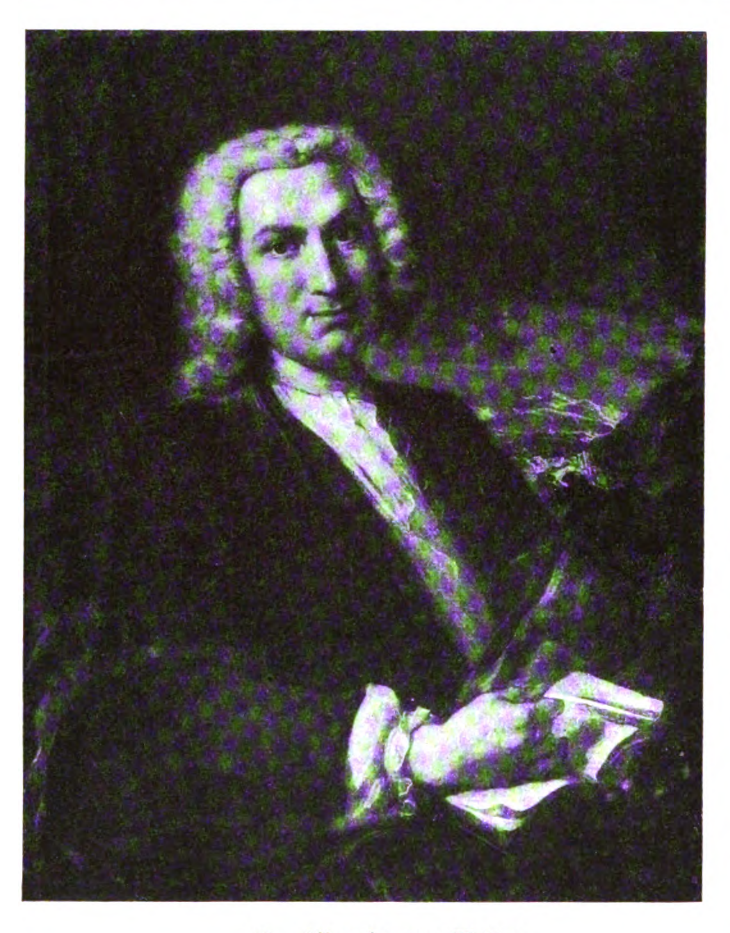
Im 17. Jahrhundert kommt Verdeutschung fast nie mit dem Raum aus, den die Vorlage, mag sie antik oder modern sein, beansprucht. Schwerfällig und unbeholfen wirkt neben der knappen Klarheit lateinischer wie französischer Verse das Deutsch der Übersetzer. Ein Unterschied, der zwischen Deutsch und den Sprachen der Mittelmeeranwohner von vornherein besteht, steigert sich da noch beträchtlich. Hagedorn erreicht mit spielender Leichtigkeit, eine der schwierigsten Formen des romanischen Auslands, eine schwerste Aufgabe strenge vorgeschriebener Wortabfolge, eine ganz besonders eigenwillige Nutzung des Kehrreims genau in dem Umfang der französischen Vorlage durchzuführen. Das Triolett reizte noch Wilhelm Schlegel, den meisterhaften Beherrscher metrischer Künste des Auslandes. Ranchin hatte eines geschaffen, das zum „Roi des Triolets" gestempelt wurde. Hagedorn übersetzte es:

Le premier jour du mois de Mai	Der erste Tag im Monat Mai
Fut le plus beau jour de ma vie.	Ist mir der glücklichste von allen.
Le beau dessein que je formai,	Dich sah ich und gestand dir frei,
Le premier jour du moi de Mai!	Den ersten Tag im Monat Mai,
Je vous vis et je vous aimai.	Daß dir mein Herz ergeben sei.
Si ce dessein vous plut, Silvie,	Wenn mein Geständnis dir gefallen,
Le premier jour du mois de Mai	So ist der erste Tag im Mai
Fut le plus beau jour de ma vie.	Für mich der glücklichste von allen.

Nur weniges wirkt an diesen Versen Hagedorns verstaubt. Wesentlich weiter ist auch jüngste deutsche Übersetzerkunst nicht gelangt.

Hagedorn wetteiferte früh mit der französischen und englischen Rokokopoesie. Als gründlicher Deutscher nannte er in den Ausgaben seiner Gedichte nicht bloß die Vorlagen von Verdeutschungen, auch die Vorbilder seiner eigenen Schöpfungen, vor allem seiner „Fabeln und Erzählungen". Durch La Fontaine und durch Lamotte war die Fabel in Versen ein Liebling des Zeitalters geworden. Bei den Schweizern erfuhr sie höchste Ehrung. La Fontaines Kunst, die dünne Unterlage des Fabelstoffes, den ihm die Antike bot, mit Witz und Geist reich zu bemalen, trieb Hagedorn zu dem Brauche, den das Jahrhundert bald weitertreiben sollte, der in Wieland eine starke Ausprägung fand: den Vorgang ganz in ironisches Bespötteln aufzulösen. Da wurde auch Hagedorn wieder recht breit, ja mit Willen zum „Schwätzer". „Causeur" klingt besser.

Die „Poésie fugitive" des französischen und englischen Rokokos drängte Hagedorns Lyrik gegen seine Absicht zum Epigrammatischen hin. Galt es doch auch weniger, Gefühl zu äußern



49. Albrecht von Haller
(Nach A. Weese, Die Bildnisse A. v. Hallers)

als durch Geist zu wirken. Schon ist die Skepsis der Aufklärung zu merken, die in Gellert und in Wieland demnächst zur Frivolität sich steigerte. Bei Hagedorn führt ein anderes Streben noch zu harmloserem Ausdruck der Freude, sogar zu einer philosophisch gemeinten Weltbetrachtung. Bewußt folgte er dem Muster der Antike. Horaz wie Anakreon oder vielmehr das, was sich die Zeit unter beiden vorstellte, entsprach seinem Lebensgefühl. Horaz, damals mehr als je gelesen, immer noch im Sinn eines Dichters, der dem Menschen etwas für sein Leben zu sagen hat, schien dem Zeitalter der rechte Belehrer. Man schätzte seinen „moralischen Schwung". Etwas in seinem Weltbild kam der Aufklärung und ihrer Abneigung gegen Enthusiasmus entgegen. Die sogenannten „Anacreontica", die von Henricus Stephanus 1554 herausgegeben worden waren, enthüllten sich erst dem 19. Jahrhundert als spielende Nachahmung aus verschiedenen Zeiten. Schon im 17. Jahrhundert nutzt deutscher Sang diese Verse von der Liebe und vom Wein. Günther dichtete sie um. Dem Rokoko entsprach die gefällige Form der kurzen Zeilen der Anakreonteen, dann ihre launige, nie derbe Beweglichkeit. Hagedorn bildete Oden und Satiren des Horaz nach, hielt sich bald enger, bald aus größerer Ferne an Anakreon. Er wagte es, im „Wettstreit" zuzugeben, daß sein Mädchen ihm größere, der Wein öftere Freude gebe. Er nahm die Dinge auch ernster. Sonst hätte Klopstock es minder hoch geschätzt, wenn Jünglinge wie Hagedorn sangen und empfanden. Klopstock dachte freilich mehr an den Menschen als an den Dichter. Dem Menschen Hagedorn huldigen Klopstocks Worte: „Dein Leben tönt mehr Harmonien als ein unsterblich Lied."

Gerade als Mensch fühlte Albrecht von Haller sich anders als Hagedorn, fast wie einen Enterbten, dem von Hagedorns gewinnender Liebenswürdigkeit nichts geschenkt sei. Ernst und schwer war die Persönlichkeit des großen Gelehrten, des allseitigen Erforschers der Natur. Sie wurde im Fortschreiten noch unzugänglicher, nachdem politischer Ehrgeiz ihn von Göttingen, wo er herrscherhaft die Wissenschaft lenkte, zu bescheidenen Ämtern nach dem heimischen Bern zurückgeführt hatte. Unerfüllt blieb sein Wunsch, die Schicksale der Heimat mit fester Hand und mit der Einsicht eines weltüberschauenden Kopfes zu lenken. So schrieb er

zuletzt, was er vom Staatsleben dachte, in Romanform nieder. Seine Gedichte entstammen mit geringen Ausnahmen den Jugendjahren. Im Alter billigte er sie selbst nicht mehr.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg hatte die Schweiz sich dem Geistesleben des Deutschen Reiches entfremdet. Drollinger, ein Sohn Durlachs in Baden, schlug von neuem die Brücke. Ihm wurde Basel zur Wahlheimat. Dankbar erkannte die Schweiz ihm nach dem Tode zu, er sei der erste Schweizer Dichter gewesen, der dem Auslande der Antike wie der neueren Zeit ohne Schamröte entgegengehalten werden dürfe. Zielsicherer noch als Brockes erstrebte er eine Durchgeistigung der deutschen Dichtung. Religiöse Metaphysik trug er in sein Schaffen hinein, minder äußerlich teleologisch als Brockes. Zuweilen glückt ihm daneben eine anmutige leichtere Gabe. Einen Herold Hallers, einen Haller vor Haller nannte ihn ein Einsichtiger.

Haller wollte schon bei seinen ersten Schritten auf dem Boden der Dichtung das Ziel erreichen, das in England Alexander Pope wies. Verse sollten entstehen, die auf der hohen Stufe der Philosophie des Zeitalters standen. Shaftesbury und Leibniz bereicherten Hallers Gedankenwelt. Seine Gedichte erwägen die schweren Fragen nach rechtem Glauben, nach dem Ursprung des Übels in der Welt, das Mittelpunktproblem von Leibniz' Optimismus; sie wagen es, den Begriff der Ewigkeit in Anschauung umzusetzen. Sie verurteilen scharf die sittlichen Zustände der Schweiz, sie gipfeln in dem umfangreichen Gedicht, das dem Stadtschweizer der Zeit den hohen Wert des Schweizer Landvolkes, der Welt nicht nur die innere Größe der Alpenbewohner, auch die Schönheit der Alpenlandschaft nachwies, in den „Alpen".

Durch die „Alpen" wurde Haller zum ersten Träger des sentimentalischen Menschentypus, wie ihn am Ende des Jahrhunderts Schiller darlegte. Sehnsucht nach der Natur, erwachsend aus dem Bewußtsein, daß man selbst der Natur entfremdet ist, bezeichnet ihn. Vor Rousseau ist Haller von solcher Sehnsucht erfüllt und spricht sie aus. Sie läßt ihm die Schweizer Alpenwelt als Inbegriff echter Naturhaftigkeit erscheinen. Er überschätzt, was er sieht, und steigert Menschen, deren sittliche Grenzen ihm später aufgingen, zu Trägern reinsten und echtesten Menschentums. Auch Rousseau machte es nachmals nicht anders. Hallers Auge ist zugleich schönheitsfroh genug, um freie Landschaft nicht nur deshalb als wertvoll zu empfinden, weil sie Natur und nicht Menschenwerk ist. Was längst für jedermann und auch für den Banausen als Landschaft von höchstem Zauber kühner und lieblicher Formen und überwältigender Farbeneindrücke gilt, die Alpenwelt des Berner Oberlandes, hat er als erster unserem Gefühl erschlossen. Der Naturkundige beschreibt in den „Alpen" zugleich Gestein und Flora, mit einer Sachlichkeit, die ihn zehn Alexandriner allein an den Enzian wenden hieß. Mit Vergils Gedicht vom Landbau wetteifern andere Strophen, vor allem die eine, die den ganzen vielgestaltigen Betrieb der Käserei in wenige sachkundige Sätze zusammendrängt. All das wird durchleuchtet von dem einen Gedanken, daß diese Alpen ein Volk natürlicher und in ihrer Anspruchslosigkeit glücklicher Menschen bewohnt, keinem Fürsten untertan, unberührt von den Lastern, die in den großen Städten herrschen, und von Durst nach nichtigem Gewinn.

Schon die Strophenform weist die „Alpen" dem Barock zu. Zehn Alexandriner mit einer Reimstellung, die an die Stanze gemahnt, fügen sich zu einer Strophe zusammen. Nicht Weitschweifigkeit wie bei Brockes bedingt die große Ausdehnung. Mit knapper Wucht, in sichtlichem Wetteifer mit antiker und französisch-klassischer Wortkargheit (so formt Boileau sein Lehrgedicht) schöpft Haller in jeder Strophe ein Sondergebiet seiner Betrachtung und Schilderung aus. Die Bilder, die er nutzt, mag ihm der Käse als der „Alpen Mehl" erscheinen oder mitten in dem Schweizer Bauernleben eine Vorstellung antiker Mythologie sich aufdrängen, verknüpfen das Werk mit der Barockkunst, freilich ohne in Schwulst zu verfallen. Schwerer noch fällt die Massigkeit des Werkes, seine Vorliebe für kraftgefüllte Ausdrücke, für das Steile und Jähe ins Gewicht. Wenn Klopstock scheinbar ganz vereinzelt in der Zopfzeit die schwungvolle Bewegung des Barocks wieder aufnimmt, in Haller hatte er Verwandtes unmittelbar vor sich. Nur beflügelter ist alles bei Klopstock. Er hat nicht das schwere, wuchtige, wie mächtige Lasten unermüdet schleppende Schreiten Hallers. Wenn beide Übersinnliches uns erlebbarer machen wollen, so sind doch nur Haller die Verse zugefallen, die — ein gigantisches Barockbild — die Unendlichkeit der Zeit in eine erdrückend großartige Anschauung umsetzen:



Ich häufe ungeheure Zahlen,
Gebürge Millionen auf;
Ich wälze Zeit auf Zeit und Welt auf Welten hin,
Und wann ich an der March des Endlichen nun bin
Und von der fürchterlichen Höhe
Mit Schwindeln wieder nach dir sehe,
Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend Malen
Noch nicht ein Teil von dir;
Ich tilge sie, und du liegst ganz vor mir.

Kant wußte kein höheres Beispiel des Erhabenen aus deutscher Dichtung anzuführen. Schiller wollte in dem Jugendgedicht „Die Größe der Welt" etwas Verwandtes leisten.

Dieser atlasgleiche Träger barockhafter Auftürmungen formt anderes mit zarter und feinfühliger Hand. In der nicht großen Zahl seiner Versdichtungen finden sich nur wenige, die von Liebe reden. Zwei dieser Sänge vom Weibe blieben dem Jahrhundert unvergeßlich. Den einen, „Doris", der sich an seine erste Gattin wendet, trägt in Klopstocks Ode „Der Zürchersee" eine Frau vor als höchsten und reinsten Ausdruck der Gefühlswelt, in der sich Mann und Weib einander nähern. Des anderen, der „Trauerode" auf die Frühverstorbene, gedenkt noch Schiller, wenn er in Haller den Mitbegründer des sentimentalischen Wesens zu charakterisieren und dies Wesen in seinem innersten Kern zu fassen strebt. „Doris" durchgeistigt das Liebesgedicht, das aus Günthers Händen hervorgegangen war. Vornehmer, zurückhaltender, bescheidener ist der Ausdruck der Liebe geworden. Vertieft und feiner abgetönt ist das Gefühl. Ein mächtiger Fortschritt zu einer beseelteren Art im Verkehr der Geschlechter. Schlichter noch äußert sich der Schmerz über die Tote. Mit wenigen Strichen gezeichnet ist, was ihn im Leben an sie gefesselt hatte; noch einmal sieht er vor sich, was ihm an ihr lieb gewesen war. Doch jeder Strich bezeichnet, was Tausenden fortan zum eigenen leidvollen Erlebnis werden konnte. Haller entdeckt Wendungen, die tief ergreifen, gerade weil sie das Einfachste und Selbstverständlichste in unvergängliche Worte umsetzen. Als er wenig später den Tod seiner zweiten Frau zu beklagen hatte, erstanden ihm Worte, die den Mittelpunkt so treffen, daß keiner etwas Schöneres der toten Geliebten ins Grab nachrufen könnte:

Ich liebte dich, allein aus allen Wesen,
Nicht Stand, noch Lust, noch Gold, dich suchte ich:
Ich hätte dich aus einer Welt erlesen,
Aus einer Welt erwählt' ich jetzt noch dich!

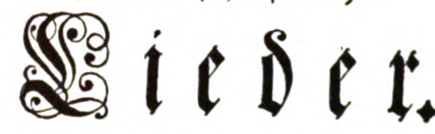
Falsch wäre es, Schillers Charakteristik ein Unrecht gegen Haller zu nennen. Sehr richtig beobachtet Schiller, daß solche Dichtung nicht so sehr Gefühl ausspreche als Gedanken über das Gefühl. Das Gemüt könne keinen Eindruck erleiden, ohne sogleich seinem eigenen Spiel zuzusehen. Nur wie es dem Zuschauer seiner selbst erscheine, zeige sich das Gefühl. Schiller hatte Goethes Lieder vor sich. Ihnen glückte unmittelbare Äußerung des Gefühls in einem Maße, das als unerhört gelten darf. Lyrik der Weltdichtung indes hatte sich gewöhnt, Gedanken über das Fühlen vorzutragen. Bei Haller wird das gesteigert zu einem Verhalten, das dem 18. Jahrhundert, dem sentimentalischen, immer selbstverständlicher wurde, ein Ergebnis fortschreitender Durchgeistigung des Seelenlebens: Es ist die unentwegte Spiegelung der inneren Vorgänge im Bewußtsein ihres Erlebers. Ins Krankhafte ging das weiter. Schon bei Werther. Überbewußtheit stand im Hintergrund, ein Zustand, der bald als schwere Pein empfunden wurde. Vorher aber erweist diese Selbstschau nur eine reizbarere, feinfühligere Art der Empfänglichkeit für innere Erlebnisse. Haller ist einer der wichtigsten Lehrer solch wachsender Kultur der Seele.

Auch Klopstock, der nächste große Sentimentalische unter den deutschen Dichtern des Jahrhunderts, geht auf diesem Weg Hallers weiter. Er ist freilich nicht der eigentliche Fortsetzer von Hallers Dichten. Lehrgedichte hat er nie abgefaßt. Ihm lag es nicht, neue Ergebnisse des Denkens in eine kunstvolle Sprache zu hüllen und derart den Beweis zu versuchen, daß Dichtung noch besser und eindringlicher sagen kann, was der Wissenschaft zu sagen bestimmt ist. Der Schöpfer der „Künstler" wagte, was Haller gewagt hatte. Neben zahllosen Lehrgedichten, die mit Dichtung bestenfalls ein paar Handgriffe der künstlerischen

Gestaltung gemein haben, stehen Schillers Versuche wie Meisterwerke der Umsetzung von Lehrmeinung in die Musik einer kunstvollen Formung da. Haller hat ihm die Bahn gewiesen und geebnet.

Besser noch als das Paar Brockes und Günther zeigen Haller und Hagedorn einen Gegensatz, der fortan bis auf die letzten Höhen des Klassizismus typisch bleiben sollte. Noch Klopstock und Wieland, Schiller und Goethe sind die Träger dieser Polarität. Auf der einen Seite die Sentimentalischen mit ihrem Streben nach dem Unendlichen, das über alle Sinne hinaus geht. Auf der anderen die sinnenfrohen Abspiegler des Lebens und ein Lebensgefühl, das natürlicher und ungezwungener bleibt. Dort die Gefahr der Überspannung und Phantastik, hier das Bedenkliche, daß der Natur neben dem Geist zuviel Recht zugebilligt wird. Sogar Goethe erfährt das; und es ist bedeutsam, daß Schiller ihm solche Krise überwinden hilft. Auf der einen Seite stehen die barockhaft auftürmenden Wortkünstler, auf der anderen die Dichter, die dem rauhen Deutsch, das sie vorfinden, Glätte und Schmelz schenken, Wohlklang, Anmut, reiche Abstufung der Töne, auch innerhalb des piano und pianissimo. Eine Welt, die dem inneren Erlebnis immer andächtiger nachging, bedurfte der Vielgestaltigkeit der leiseren Töne. Nur eine weich anschmiegsame Sprache konnte die geheimsten Anliegen des Herzens ausdrücken, eine Sprache, deren Rauschen nicht übertönte, was vernommen werden sollte. Wenn das 19. Jahrhundert sich von Schiller abkehrte, und zwar besonders in den letzten Jahrzehnten, so lag das an der Tatsache, daß in den Tiefen der Seele immer noch Neues und Geheimeres zu finden war, das nach leiser Instrumentierung rief.

Thirsis
und
Damons
freundschaftliche


Lieder.



Zürich, bey Conrad Orell und Comp.
1745.

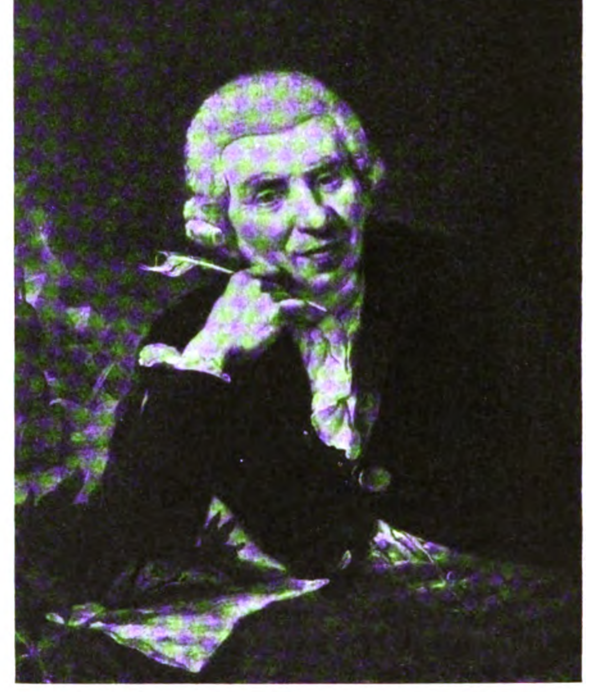
50. Titel der „Freundschaftlichen Lieder“ Langes und Pyras. Erstausgabe

Die deutsche Lyrik, die zwischen Haller und Hagedorn einerseits und Klopstock anderseits liegt, leistete weder in der Richtung rauschhafter Musikalität noch feinabgestimmten Belauschens neuentdeckter Regungen der Seele Beträchtliches. Vorläufig ergab sich ein aufklärerisch rechnendes Weiterführen der aufgegebenen Themen und Formen. Gottsched hatte über Lyrik nichts zu sagen, was über die Grenzen der Hofpoeten hinausging. Das Einzige, was er zu geben hatte, war der Glaube, daß mit einiger Kenntnis der Technik viel, wenn nicht alles zu leisten sei. So suchte man technisch vorwärts zu kommen. Wer lächelt heute nicht über dies Langen nach neuen, vorgeblich von der Antike geheiligten Formen? Es ist die Umwelt, aus der übel ertüftelt der sogenannte Hexameter von Uz hervorging.

Hagedorn hatte zwei verschiedene Arten von Lyrik vertreten, die Nachfolge seines Anakreon und die seines Horaz. Nun schied man sich in Anakreontiker und Horazianer und meinte, was Rechtes zu leisten, indem man die Metrik der antiken Vorlagen zu übernehmen



51. Ramler. Bildnis von Anton Graff.
Leipzig, Universitätsbibliothek



52. Gleim. Gemälde von Ramberg.
Halberstadt, Gleimhaus

suchte. Die Aufgabe, die von den Anakreonteen gestellt wurde, war leichter zu lösen. Die Horazianer blieben auf halbem Wege stehen. Die neue Mode der Reimlosigkeit kam beiden Parteien zu Hilfe.

Dem Verkünder der himmlischen Muse, Pyra, lag an Verbannung des Reims so viel, daß er sich mit dem Horazübersetzer und Opfer von Lessings „Vademecum", Samuel Gotthold Lange, an lyrische Dichtung nach Horaz' Vorbild wagte, um die ungewohnte Neuerung durchzusetzen. Von seinem großgedachten Programm einer echt christlichen Dichtung blieb in diesen „Freundschaftlichen Liedern" (1745) nur das eine übrig, daß nichts Kleines, sondern Gott, die Muse, die Tugend, die Freundschaft besungen werden sollte. Philisterhafte Freude am Alltag gesellte sich hinzu. Die Nachbildung der Strophen des Horaz blieb in Anfangsgründen stecken. Drei jambische Verse von fünf Hebungen und ein Vers, der dem adonischen des Horaz nachgebildet zu sein scheint, aber steigenden Gang hat, möchten die Sapphische Strophe ersetzen. Anderes ist noch weiter entfernt von der Rhythmik des Horaz. Die Sprache Pyras und Langes widerstrebt dem gehobenen Ton, den die Form fordert; der Zwang, sich lebhaft auszudrücken, ist unverkennbar. Noch freilich ist die erquälte Wortfolge, das bewußte Verrenken der Satzteile, diese Kennzeichen des Mannes, der später den Ehrennamen eines deutschen Horaz für sich allein beanspruchte, nicht erreicht: Karl Wilhelm Ramler suchte das Horazische zunächst in dem steten Enjambement, mit dem er ungleich lange Verse grundsätzlich zerriß. (Der Reim, den er beibehält, macht den Eindruck noch unangenehmer.) Dann in einem Übermaß von Fremdwörtern, das teils aus antiker Mythologie und Sage, teils aus grundsätzlicher Latinisierung deutscher Namen bestritten wurde. Erst durch Klopstock kam Ramler näher an die Formen des Horaz heran.

Angeregt durch Pyras Kampf gegen den Reim, hatte Gleim den erfolgversprechenden Einfall, es mit leichteren und gefälligeren Versen zu wagen, mit den dreihebigen Jamben und vierhebigen Trochäen der Anakreonteen. Ihr gefälliger Inhalt war eben durch Hagedorn zu neuer Wirkung gebracht worden. Gleims „Scherzhafte Lieder" von 1744 schlugen sofort ein. Götz und Uz, die kurz vorher die Anakreontika



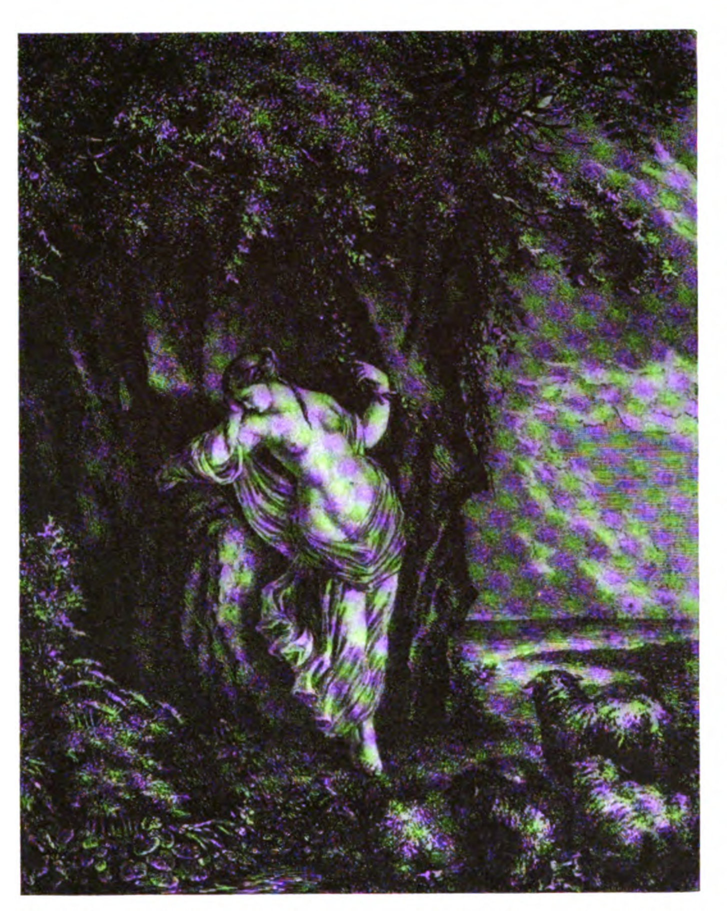
53. Salomon Geßner. Bildnis von Anton Graff. Winterthur, Kunsthalle

verdeutschten, wurden Gleims erste Genossen auf dem neugewonnenen Feld. Die „Dreiquerfingerzeilen", wie der Satiriker Kästner sie taufte, waren bald Mode. Sogar Hagedorn wandte sie auf seine gewohnten Gegenstände an.

Rokokogeschmack am Leichten, Zarten, Duftigen, nur Hingetuschten trug sie. Vom Mädchen wurde diesmal mehr gesagt als vom Wein, ein bißchen neckisch, ein bißchen frivol, ja anzüglich genug, daß Zeloten Einspruch erhoben. Die Dichter verschanzten sich hinter Ovid und hinter dessen Worte, nur seine Muse scherze, sein Leben sei rein. Die deutschen Anakreontiker durften Gleiches sogar mit viel mehr Recht in Anspruch nehmen. Sie saßen am Schreibtisch und tranken Wasser, während sie mehr oder minder bedenkliche Augenblicke im Leben ihrer liebesdurstigen Schäfer und Schäferinnen aussannen und von Bacchus sangen.

Ein Stil der Anakreontik, einförmig wohl und nichts weniger als überraschend neu, bildete sich schnell heraus. Als Erbe der „Poésie fugitive" wird der altgewohnte Vorrat von bukolischen Namen übernommen, eine Schäferwelt, die der Kunst Watteaus entspricht. Kurz vorher hatte der geistreiche Spötter Joh. Christoph Rost, dem wirklich mancher glückliche, vorwärtsweisende Gedanke einfiel, in seinen „Schäfererzählungen" von 1742 Watteau viel eindringlicher in Worte umgesetzt und dem Sinnenleben seiner Schäfer und Schäferinnen, unbekümmert um ängstliche Bedenken, sogar recht kräftige Farben geschenkt. Er kannte, was sich da sagen läßt. Tiefblick in die erotischen Stimmungen der Seele ist sein Eigen. Die Anakreontiker spielten mit diesen Stimmungen und brachten sie als Spiel vor, weil gerade das dem Willen der Zeit entgegenkam. Die Farben, die sie nutzten, hatten das Lichte und Leichte des Rokokos. Anmut und Grazie waren die Lieblingsbegriffe ihrer Kunstlehre. Das hatte immerhin genug nachwirkende Kraft, um nach dem Abebben der ersten Welle anakreontischer Dichtung ein echtes lyrisches Talent wie Johann Georg Jacobi zwar nicht die Dreiquerfingerzeilen ohne Reim, aber die anakreontische Vorstellungswelt zu neuem Leben wecken zu lassen. Noch mehr: Goethe wahrte in seiner ersten Lyrik, zunächst in Leipzig, die Formen, die Namen und die Farben der Anakreontik und trug sie in dem Liede „Kleine Blumen, kleine Blätter" zu einer Höhe empor, von der nur noch ein Schritt zu seinen echtesten lyrischen Schöpfungen zu machen war.

Ein Seitensproß der Anakreontik ist die Idylle des Schweizer Dichtermalers Salomon Geßner. Kein größerer Gegensatz als Haller und sein Züricher Landsmann. Nur ganz zuletzt dringt auch Geßners Idylle vor in die Schweizer Bauernwelt und gewinnt etwas von Hallers Vaterlandsgefühl und von seinem Stolz auf die Tüchtigkeit des Schweizer Bauern. Der größte Teil von Geßners Idyllen huldigt hingegen dem Grundsatz der Schäferkunst des Rokokos, alles auszuschalten, was an echtes Bauernleben gemahnt. Das Schäferspiel der Zeit hält das fest, sogar noch Goethes „Laune des Verliebten". Wer wie Gellert auch nur ein wenig von diesem Grundsatz abging, mußte scharfe Einwände gewärtigen. So fällt dem Schäferspiel wie



54. Salomon Geßner. Radierung zur Idylle „Der erste Schiffer"

der Schäferdichtung überhaupt eine wichtige Rolle zu in der Erörterung der Frage, ob und wieweit Idealität im Kunstwerk zu herrschen habe.

Geßner bot Anakreontik ohne anzüglichen Scherz, ohne auch nur einen Anflug von Frivolität. Seine Daphnis und Phillis sind ganz rein und ganz tugendhaft. Nur um solche Mustergebilde zartgemuter Sittlichkeit noch in helleres Licht zu stellen, wird dann und wann auch ein böser Schäfer aufgeboten. Er spinnt Ränke, er ist schuld, daß die Guten und Braven nicht nur aus Glückseligkeit weinen (sie weinen viel, sie sind so reizsam), auch weil der Böse sie einander verkennen läßt.

Spätgriechische Dichtung hatte schon Verwandtes gebracht. Die Idylle „Daphnis" des Longos war von Geßner verdeutscht worden, ehe er 1756 die erste Sammlung seiner Idyllen veröffentlichte. Schon zu Longos' Zeit schwärmte der Salon der Gebildeten für Natur und ersann sich doch bloß ein erträumtes Arkadien. So will auch Geßner in ein goldenes Zeitalter reinster Menschlichkeit zurückführen. Schiller kanzelte Geßner ab, weil er weder Wahrheit noch Gedankentiefe in die Idylle hineingetragen habe. Dürftige Geschöpfe nannte er Geßners Schäfer. Aber ein Jahr vor Geßners erster Sammlung hatte Rousseau seinen „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes" in die Welt gesandt. Den primitiven Menschen hatte er gegen die Entartung der Kultur ausgespielt und Rückkehr zu dem verlorenen Glück des Urzustandes als einzigen Ausweg aus den Übeln der Gegenwart empfohlen. Geßner schien den Naturmenschen zu zeichnen, der bei Rousseau so hohe Anerkennung gefunden hatte. So meinte es der Salon, auch in Frankreich. Und so wurde seine Idylle dem Ausland lieb und wert wie kaum eine ältere Leistung deutscher Dichter.

Dem Streben, sich in das Lebensgefühl frühester Menschheit zu versetzen, entsprach Geßner mehr als in seinen antikisierenden Idyllen durch seinen „Ersten Schiffer", dann indem er der Idylle den Stoff der Patriarchaden zuführte. „Der Tod Abels", 1758, ein Jahr nach Klopstocks Drama „Der Tod Adams" veröffentlicht, wies wirklich gleich diesem Drama in die Zukunft. Hier konnte der Sturm und Drang anknüpfen, wenn er nun echter rousseauisch die Frühzeit der Menschheit zeichnete. Es ist der Weg zu Goethes erstem „Prometheus". „Der Tod Adams" und „Der Tod Abels" fanden sofort Übersetzer und zählen zu den ersten deutschen Dichtungen, die dem Ausland einen stärkeren Eindruck von deutscher Poesie gaben.

Auch die Sprache Geßners überwand im „Tod Abels" etwas von der verstiegenen Rührseligkeit der „Idyllen". In dieser Zeit, die, aus eigener Kraft einen notwendigen Ausdruck zu finden, Klopstock überließ, in ihren rhythmischen Gebilden nur Kompromißformen bot und die Grenze gebundener und ungebundener Rede immer mehr verwischte, nahm Geßner die ungebundene Rede zum Ausgangspunkt und näherte sie dem Verse, nachdem die anderen den Vers allmählich in ungebundene Rede hatten übergehen lassen. Wiederum war es Klopstock vorbehalten, im freien Rhythmus eine lebenskräftige, notwendige Ausdrucksform deutscher Wortkunst zu entdecken. Geßner tat, was später Heine unbedingt verurteilte: Er brachte Wortfügungen, Ausdrücke, Zäsuren und Wendungen, die nur in gebundener Rede statthaft sind.



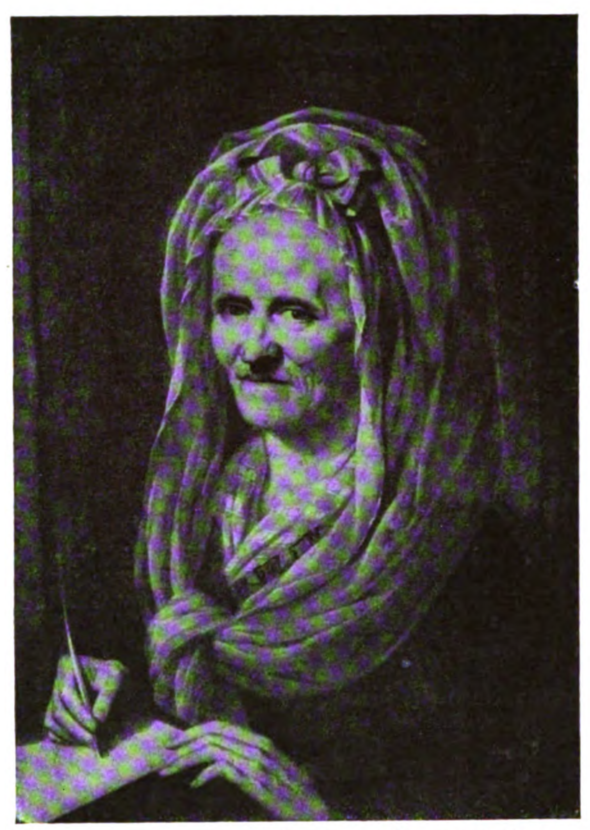
55. Ewald von Kleist. Kupferstich von Bernigeroth. (1751)

Den Zeitgenossen erschien der uzische Hexameter von Christian Ewald von Kleists „Frühling" kaum rhythmischer als Geßners Rede. Kleist selbst empfahl ihnen, das Gedicht „wie Prosa zu lesen". Der schwermütige Freund Lessings, der an Major von Tellheim manchen Zug abzugeben hatte, legte in den „Frühling" seine Sehnsucht heraus aus dem Soldatenleben der Zeit Friedrichs des Großen nach weltferner Idylle. (In Heinrich von Kleist bestand verwandte Sehnsucht.) Alles Anakreontische verschwindet. Die Landschaft steht für sich, aufmerksamen Auges betrachtet. Eine Studie, weit mehr nach Haller als nach Brockes, mag auch eine Jahreszeitendichtung wie der „Frühling" dem Gefolge Thomsons angehören und Brockes kurz vor Kleists Gedicht seine Verdeutschung von Thomsons „Jahreszeiten" veröffentlichen. Ausdrücklich wird Haller angerufen, mit ihm in der Schönheit der Natur Gottes Wirken verehrt, Natur gegen Kultur ausgespielt, sogar Botanik einbezogen. Nur dem Menschen geht Kleist weniger nach als Haller. Er hat von keinem treufleißigen, vaterlandsfrohen, auf seine Geschichte stolzen Bauerntum zu melden. Alles Vorgangmäßige wird noch unbedingter ausgeschaltet. Durch den Frühling wandert Kleist und bucht sorgsam dessen Züge, mit einem Feinblick für Abstufungen, der ein gut Stück norddeutscher Frühlingslandschaft und Frühlingsstimmung in ihren Formen und Farben erleben läßt.

Kleist fand im Kampf für seinen Fürsten den Heldentod bei Kunersdorf. Er zählt mit dem Kreise des Halberstädters Gleim und mit den Horazianern aus Halle, dann mit Ramler und mit der Karschin zu den Dichtern Preußens, die sich freudig zu ihrem Fürsten bekannten. In schwerer Zeit galt ihnen Gleims Weckruf: „Berlin sei Sparta." Aus solcher Stimmung erstand Kleists kleines erzählendes Gedicht „Cissides und Paches", das, wie die Zeit es forderte, im Bild der Antike Not und Widerstandskraft der Heimat spiegelte. Leben und Dichten verbinden sich hier untrennbar. Den Tod fürs Vaterland feiert der Schluß des Gedichts. Aus der antiken Verkleidung enthüllt sich mit einem einzigen Schlage die Lage Preußens am Anfang des Siebenjährigen Kriegs,

Als Räuber aller Welt mein Vaterland
Mit Feu'r und Schwert in eine Wüstenei
Verwandelten, — als Friedrich selbst die Fahn'
Mit tapfrer Hand ergriff und Blitz und Tod
Mit ihr in Feinde trug und achtete
Der teuern Tage nicht für Volk und Land,
Das in der finstern Nacht des Elends seufzt'.

Vom „Frühling" zu solchen Tönen war der Weg weit, aber nicht so weit wie der von Gleims Drei-



56. Anna Luise Karsch. Gemälde von Kehrer. Halberstadt, Gleimhaus

querfingerzeilen zu seinen „Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier". Der Anempfinder Gleim gewann durch sie zu seinem Ehrennamen eines deutschen Anakreon den des deutschen Tyrtäus hinzu. Wiederum bewährte Gleim seine Gabe, eine erfolgreiche metrische Form sich anzueignen. Schon Addison hatte auf die markige altschottische Ballade von der Schlacht von Chevy wirkungsvoll hingewiesen. Die vierzeilige Strophe des Sanges läßt wie uralte deutsche Gebilde vier- und dreihebige Verse wechseln und bindet sie durch gekreuzten Reim. Klopstock nahm sie auf, tilgte natürlich den Reim. Gleim wechselt zwischen fallendem und steigendem Rhythmus. Er trifft nicht übel den bärbeißigen Ton, den der Titel der Sammlung fordert. Ihm glückt sogar mitunter eine Versfolge, die seinen König mit wenigen Strichen bildhaft vergegenwärtigt. Auch mit den Grenadierliedern hat er Schule gemacht. Etwa ein Jahrzehnt später paßte sogar Lavater seine „Schweizerlieder" dem Vorbild an, das von Gleim geboten war, und schob ihm allen Beifall zu, den sie gewinnen sollten.

In seinem langen Leben hat Gleim noch eine Unzahl von Tönen angeschlagen, die ein anderer ihn gelehrt hatte. Am schlimmsten fuhr da die Ballade. Er hemmte nur ihre Entwicklung, indem er sie tragikomischem Bänkelsängerton zutrieb.

Im Kreise der Preußen fühlte Ramler sich als Horaz des Augustus Friedrich. Seine ergänzende Bearbeitung von Batteux' Hauptwerk gab ihm die Stellung und das Ansehen des berufenen Kunstrichters. Den Metriker und Sprachkenner Ramler schätzte sogar Lessing. Mit Ramler zusammen gab er Logaus Sinngedichte heraus. Ramler fühlte sich zum Ratgeber der Genossen berufen. Geßner lenkte er zur Halbprosa hin, um dann freilich Arbeit Geßners in seine Verse zu übersetzen. Geziert wie nur je ein Dichter des 17. Jahrhunderts gewesen war, meinte er doch, an den Versen der Freunde bessern zu müssen. Die äußerliche Korrektheit, die später am entschiedensten von den jungen Romantikern bekämpft wurde, war sein Ziel. Da er kurz vor dem Ende des Jahrhunderts starb, wandte sich die Romantik nicht bloß gegen Weitzurückliegendes. Auch die „Xenien" trafen in Ramler eine noch immer einflußreiche Zeiterscheinung, wenn sie über ihn spotteten, „der an des Nachbars Reim flicken wird, flickte und flickt".

Er unterrichtete auch die Frau, der die Zeit den Beinamen der deutschen Sappho zubilligte, Anna Luise Karsch. Er verbildete eine ursprüngliche Dichteranlage. Ihre Verse, die erfolglos um die Gunst des Königs warben, kommen nicht auf gegen die Gedichte, in denen sie ihr eigenes Schicksal aussprach. Ehe man sie entdeckte, hatte sie das Leben einer Bäuerin geführt und Böses ausgekostet. Jetzt bekannte sie offen, daß rechtes Liebesglück ihr nie geschenkt worden war. Die Anakreontiker pochten darauf, ihre Gedichte nicht aus ihrem Leben zu schöpfen. In den Versen der Karschin ertönt die Klage eines Weibes, das es tiefschmerzlich empfand, nur als Vorstellung ihrer Phantasie erleben zu müssen, was ihr die Wirklichkeit nie geschenkt hatte.

3. Klopstocks Oden

Wer von Klopstocks „Frühlingsfeier" den Blick zurückschweifen läßt in die früheren Jahrhunderte der Neuzeit, ja sogar in das Mittelalter, fühlt sich zu der Frage gedrängt, ob an





57. Kupferstich von Rode zu einer Ode Ramlers (I. Buch, 7. Ode)



Preussische
Kriegslieder
in den
Feldzügen 1756 und 1757
von
einem Grenadier.

Mit Melodieen.

Berlin.
bey Christian Friedrich Voß.

58. Titelbild und Titel der „Kriegslieder“ Gleims. Erstausgabe

diese Leistung lyrischen Ausdrucks irgendetwas Älteres auf deutscher Erde heranreicht. Er kann aber auch erwägen, ob die „Frühlingsfeier" überhaupt als lyrisches Gedicht bezeichnet werden darf.

Das ist nicht bloß in dem bescheideneren Sinn gemeint, daß auf der einen Seite vielen die Vorstellung von echter Lyrik sich mit schlicht sangbarer Volksliedart verknüpft, wie sie in einem guten Teil deutscher Lyrik seit Goethe sich durchgesetzt hat; daß auf der anderen Seite die Lyrik, die auf den Minnesang des Mittelalters folgt, im Volkslied und Gesellschaftslied zwar ein paar Töne von Goethes Kunst vorwegnimmt, sonst jedoch etwas Verstandesmäßiges behält, das dem Gefühl, dem eigentlichen Kern des lyrischen Sanges, im Wege steht, selbst im geistlichen Lied. Vielmehr bedeutet die „Frühlingsfeier" einen mächtigen Schritt vorwärts zu der Kunst von Goethes Lyrik. Sie entfernt sich zugleich von dem Wege, auf dem die Lieder Goethes, auf dem sogar Goethes hymnischer Sang entstehen sollte.

Goethe wagte es, dem Lied nicht bloß etwas Vorgangsmäßiges, also ein Nacheinander in der Zeit zuzumuten, sondern dies Nacheinander nicht wie etwas Vergangenes zu erzählen, es vielmehr in der Gegenwart miterleben zu lassen. Ein Werden also, wie es deutschem Wesen entspricht, aber ein Werden, das sich unmittelbar vor dem Miterleber abspielt. Es ist immer wieder, als entstünde das Gedicht in dem kurzen Zeitabschnitt, in dem man es sich vorführt, als erlebte man eine Betätigung dichterischer Kraft mit. Kein in sich vollendetes Sein steht vor uns; die Entfernung zwischen dem Inhalt des Liedes und seiner Umformung in Worte ist aufgehoben. Klassischer Beleg solcher Art von Lyrik ist das Lied „Auf dem See". Durch Goethe ist sie dem Deutschen geläufig geworden. Selbst deutsches Volkslied nimmt das nicht in vollem Maß vorweg.

Die „Frühlingsfeier" aber läßt wie Goethes Lied einen Vorgang unmittelbar miterleben, indem sie ein Nacheinander in der grammatischen Form der Gegenwart vorführt. Ein Gewitter naht, es tobt sich aus, es zieht vorbei. In ihm offenbart sich dem Sänger die Größe Gottes. Doch nicht bloß die stete Anrufung Gottes trennt die „Frühlingsfeier" von dem Lied „Auf dem See", auch nicht nur die ekstatische Haltung, die auch hier von Klopstock gewahrt wird. Eher schon die barockhaft gesteigerte Darstellung der Landschaftseindrücke. Am stärksten die verstandesmäßige Errechnung der Größe der Welt und der noch mächtigeren Größe Gottes, dann der Unsterblichkeit der Menschenseele. Es ist erbauliche Betrachtung im Sinn der Psalmen. Goethes „Grenzen der Menschheit" oder gar sein „Ganymed" leiten religiöses Bekenntnis nicht derart durch logisches Folgern hindurch. Gefühl, uneingeengt von begrifflicher Scheidung, drückt sich bei Goethe hier wie im Lied „Auf dem See" unmittelbarer aus. Goethe hätte die Verse, wäre in ihnen nicht etwas, das seiner Weltanschauung widerspricht, schreiben können:

> Mit tiefer Ehrfurcht schau' ich die Schöpfung an,
> Denn Du!
> Namenloser, Du!
> Schufest sie!

Doch ganz ungoethisch ist der Eingang der Ode; er will das Unermeßliche von Gottes Größe versinnlichen, indem er die Erde einen Tropfen nennt, der, als der Hand Gottes die größeren Erden entquollen, ihr auch entrann; er will durch zwölf Verse hindurch dies mathematische Exempel immer deutlicher machen.

In den Oden Klopstocks ragt gedankliche Arbeit tief hinein in den Ausdruck seiner Gefühle. Die Gegensätze, die den „Messias" kennzeichnen, treten nur selten in den Hintergrund.



Das Gedankenerlebnis behält gern begriffliche Wortprägung. Es scheint, als ob nur die schwungvollere Wucht der Wortkunst und ihr klangreicherer Ausdruck Klopstock von der Lyrik der Aufklärung trenne.

Die gewaltige Leistung des Lyrikers Klopstock enthüllt sich, wenn ein Blick zurückfällt auf die Lyriker, die seit Haller auf deutschem Boden wirkten. Spielend löst er Aufgaben, an denen sie vergeblich ihre Kräfte versuchten.

Wie er mit einem Schlag den Hexameter eroberte, bewältigte er auch von Anfang an die Strophen des Horaz. Nicht auf metrische Rechenexempel ging er aus. Sein Gefühl verriet ihm den tieferen Sinn der strengen Maße antiken Strophenbaues. In der Schrift „Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen" von 1755 setzt er dies Gefühl in Begriffe um und zeigt, indem er zugibt, wie unerreichbar der Gang einzelner antiker Strophen dem Deutschen ist, daß er die künstlerische Funktion der wechselnden Metra fest erfaßt hat: Den mächtigen Schwung, die Fülle, den fallenden Schlag der alkäischen Strophe. Das Fliegen der ersten und zweiten choriambischen; beständig schneller Flug in der ersten, ein Schweben mitten im Flug, dann auf einmal ein Wiederfortsetzen des Fluges in der zweiten. Sanfter Fluß in der sapphischen. Wer den Sinn der Rhythmik aus den Strophen des Horaz so feinhörig vernimmt, ist vor der Gefahr bewahrt, mit ein paar unwesentlichen Ähnlichkeiten sich bei der Nachbildung zu begnügen.

Klopstock lockert die Maßstrenge seines Vorbildes. Die Bewegung wird lebhafter. Manches, das zwischen seinem Hexameter und dem antiken liegt, scheidet auch seine Strophen von ihren alten Mustern. Doch soweit eine Sprache von ganz anderer Gesetzlichkeit des Versbaues die Formungen der Antike sich zu eigen machen kann, ist bei Klopstock Außerordentliches geleistet. Es blieb nur noch übrig, die fühlbare Härte von Klopstocks antikisierenden Rhythmen durch ein weicheres Gleiten zu ersetzen, nicht mühsames Bezwingen, sondern freies Schalten zu erzielen. Hölderlin hat das erreicht. Härter ist Klopstocks Wortfügung:

Stirb sanft! o, die ich mit unaussprechlicher
Empfindung liebte! Schlummr' in die Ewigkeit
Mit Ruh' hinüber, wie dich Gott schuf,
Als er dich machte voll schöner Unschuld.

Bei Hölderlin klingt die alkäische Strophe beschwingter. Sie meidet das Stockende, das ihr bei Klopstock zuteil wird:

Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht,
Du edles Leben! siehest zur Erd' und schweigst
Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte ...

Auch Klopstock wagte es, den Strophen des Horaz eigene Gebilde entgegenzustellen, die frei eine neue Strenge des Rhythmus erstreben. Er tat es aber nur, nachdem er bewiesen hatte, daß engerer Anschluß ihm nichts Unmögliches sei. Nicht aus Unzulänglichkeit, sondern mit dem Stolz des Könners.

Diesem Sohn des Zeitalters der Aufklärung war, wie ihr, trotz aller Traditionslosigkeit das Bedürfnis eingeboren, seine Kunst auf Bewährtes zu stützen und sich auf große Vergangenheit zu berufen. Er meinte, die freien Rhythmen, seine eigenste Schöpfung, das „klopstockische Silbenmaß", wie es bald hieß, auf die alten Dithyrambendichter und auf Pindar zurückleiten zu dürfen, deren Metrik er so wenig begriff wie seine Zeitgenossen. Später wollte er das Maß der Barden, also wohl des Stabreimverses in den freien Rhythmen wiederentdeckt haben. Auch da fehlte die rechte Sachkenntnis. Die Psalmen, die dem Epos Klopstocks viel zu geben hatten, mögen den freien Rhythmen zur Entstehung verholfen haben. Sie als Kunstwerke der


59. Klopstock. Bildnis von A. Hiekel. Hamburg, Stadtbibliothek

Lyrik zu fassen, hatte man kurz vor Klopstock Ansätze gemacht. Wichtiger als die Frage, ob die Metrik der Psalmen mit den freien Rhythmen verwandt ist, bleibt die Verwandtschaft des seelischen Verhaltens beider.

Klopstocks Oden sind, auch wenn sie Stoffe aus ganz anderer Schicht verwerten, dem „Messias" und dessen religiös getöntem Enthusiasmus gleichgestimmt. So äußert sich ein Dichter, der, wenn er dichtete, wirklich „unberufen zum Scherz" sich erwies. Die Gebärde des Erhabenen besteht dauernd. Zu ihr reicht der Alltag nicht empor. Ein Träger erlesener Gefühle, erhebt sich der „poeta vates" hoch über seine Umwelt. Er weiß, daß er heiligt, was er berührt. Er adelt grundsätzlich, was anderen gemein erscheinen kann. Nicht bloß Saufpoesie, auch das anakreontische Singen vom Wein weicht bei Klopstock einer Durchgeistigung des Weingenusses, die auch über Horaz sich emporschwingt.

Das Ungewöhnliche tritt an die Stelle des Gewohnten. Das reicht tief in die Gestaltung der Sprache hinein. Nicht nur die kühne Wortwahl, auch die Anordnung der Worte sucht vom Üblichen abzugehen. Indem ein Wort an die Stelle des Satzes tritt, an der es im Leben kaum erscheint, indem ein Wort aufgespart wird, bis durch eine Reihe von Zwischensätzen, am liebsten durch ein langes Nacheinander von Relativsätzen die Erwartung aufs höchste gespannt ist, erreicht Klopstock, was er sich selbst zum Ziel gesetzt hat: eine Wortfolge, die den Ausdruck der Leidenschaft verstärkt. Hier durfte er sich mit Recht auf Pindar berufen, der freilich von solchen Mitteln leidenschaftlichen Ausdrucks viel bescheideneren Gebrauch macht; auch auf Milton, der wie Klopstock an solchen Stellen dem Barock huldigt.

Barockhaft ist das, Verschiebung der Linien, wie das Barock es liebt, Hindrängen auf einen übersteigerten Höhepunkt, wo entgegengesetzte Kunst die Akzente gleichmäßiger verteilt. In die Tiefe geht es, während andere flächiger darstellen, nicht etwa bloß die Horazianer und Anakreontiker, auch Goethe. Nur ganz selten gewährt sich Klopstock Verse von glatterem Flusse. In ihrer ungewohnten Schlichtheit heben sie sich deutlich von der Fülle seiner jäher bewegten Lyrik ab. Liebe zum Weib sprechen sie aus: „Das Rosenband" von 1752 und, ein noch merklicherer Ausnahmefall, die vier Strophen „Edone" von 1771. Mit ihren dreihebigen fallenden Versen unterscheiden sich diese Vierzeiler nur durch den mangelnden Reim und durch zweimaliges Verlegen der Pause in die Mitte des Verses von den volksliedhaft sangbaren

Ode an Gleimen — im März 1752

Der verkennt den Scherz, hat nie der Grazien
Helle Mienen belauscht, der es nicht fassen kann,
Daß der Liebling der Freude
Mit mit todten Freunden lacht.

Du verkennst ihn nicht, Gleim, wie du dem Abendstern,
Nach den Schlüften der Luft, hellere Flügel giebst,
Und dem Zweige der Weisheit
Deine Blumen entgegenstreust.

Laß den Leser dein Lied lauter entheiligen:
Deine Freunde verstehn's! Wenige kennst du, und
Manches liebliche Mädchen
Rächt der Lieder Entweihungen!

Lacht dem Jünglinge nicht, welcher den flatternden
Geist buchstäblich erklärt; weil er, wie Kleon heißt;
Nennt ihn weiser, er liebt ihn,
Wie ihr Lächeln, dein Lied versteh'!

Er verstehet es; sie nicht! Aber so schön sie ist,
So zergeht auch ihr Herz deinem Gesange schmelzt:
O so kennt sie doch Gleimen,
Und sein fordernder Herz nicht ganz!

Deinen brennenden Durst, Freunde wie Freunde zu sehn,
Wie er auch das Verdienst deß, den er liebet, stolz
Hell stolz ist, vom kalten
Halben Beyfall beleidiget!

Liebend Lieder gelehrt! Sie und die Sittsame,
Sanfter Mutigkeit heißt; oder, von Friederich!
Wenn, von Friederichs Lob!
Ihm die traurigen Lippe wirkt:

Ihre Wünsche ... Lohn, aber auch unbelohnt!
Sprich nur wieder dich selbst edel, er ungerecht!
Darum bringt dir die Muse
Ihren ... Ruhm nicht,

Klopstocks „Ode an Gleimen". Handschrift des Dichters im Gleimhaus zu Halberstadt.

Deutschlands Muse! Schon auch, freudig dem Ziele nah,
(Hub der Bildner geschmückt, was es nicht Griechischen
Lebenden glühend entsprossen hat,
Mit der heiligen Ende auf!)

Sang sie gegen mich hin; tönend entschlüpfte mir
Meine Leyer, als ich der Hand der Priesterinn
Und mit fliegendem Haar sah,
Mit Dodonischem Ernst, sie sang:

„Wenn das innigsten Herzens Ausspruch, o Lehrer der
Jeden Jüngling der Kunst: oder ich ehre dir
Deine Leyer; verschwind
Ihr Namen, so hasse dich!

Würdig wars, und mehr, als dein kriegrischer
Herzhaftlichster, o Rom, Odmann dir sagen!
Mehr, als Ludewig, der uns
Dein Jahrhundert nicht auferweckt!

So ankündigten ihn, als er noch Jüngling war,
Sein aufsteigender Geist! Noch, da der wahren ihm
Schönere Blut der Schlacht troff,
Und der Drachen gegenüber ging,

Floß der prächtigen Quelle Friedrich entgegen, ihm
Abzuwaschen die Schlacht. Aber bald wandt er sich,
Strömt' in Haine, wohin ihm
Heimisch Sänger nicht folgen wird!

Sagte die Nachwelt nicht an, daß er rühmlicher
Wenn er weiter war, dir sagen! Aber sie hört es doch!
Sagte ihr hundert, er fordert
Ihr Söhne der Väter auf! ="

Gebilden, die in den siebziger Jahren zur eigentlichen Ausdrucksform deutscher Liebeslyrik zu werden sich anschickten.

Wirklich glückten ihm rhythmische Gebilde von innerer Notwendigkeit. Die Ode „Der Eislauf“ von 1764 wahrt tatsächlich den Rhythmus einer Bewegung, die der Eisläufer durchführen kann. Eislauf gewinnt für den Rhythmus der Worte die Bedeutung, die sonst dem Tanze zukommt:

O Jüngling, der den Wasserkothurn
Zu beseelen weiß, und flüchtiger tanzt,
Laß der Stadt ihren Kamin! Komm mit mir,
Wo des Kristalls Ebne dir winkt!

Das Entscheidende liegt im Zusammentreffen betonter Silben, das den Vers scharf in Teile sondert, Vers von Vers stark abhebt: „Láß der Stádt / íhren Kamín! / Kómm mit mír, / Wó des Kristálls / Ébne dir wínkt!“ Was in der Mitte des Pentameters sich zeigt, wird hier zu dauernder Erscheinung. Es entsprach Klopstocks Neigung zu harter Wortfolge, diesen immer wiederkehrenden Ruck zu lieben. Gewohnt, solchen Wechsel von Hebung und Senkung mit den Quantitätszeichen der antiken Metrik zu verdeutlichen (er setzte, dem Lesen zuhilfe zu kommen, diese Zeichen vor seine Nachbildungen der Strophen des Horaz wie vor seine selbständig geformten Strophen), bezeichnete er den Rhythmus jener beiden Verse mit der Abfolge

— ⏑ —, — ⏑⏑ —, — ⏑ —
— ⏑⏑ —, — ⏑⏑ —

Amphimacer hieß römischer Metrik der Versfuß — ⏑ —; als Choriamben faßte man Versfüße von der Abfolge — ⏑⏑ —. (Ein Choräus oder Trochäus und ein Jambus; so ließe sich das auflösen.) Solche Choriamben finden sich in den asklepiadeischen Strophen des Horaz. Darum nannte man sie auch choriambische. Ihnen neigte Klopstock von Anfang an zu. In seinen eigenen choriambischen Gebilden hat er immer wieder gebracht, was in den asklepiadeischen Strophen nur an einer Stelle des Verses erscheint, ihn in zwei Teile spaltet. Hölderlin hätte die asklepiadeischen Strophen kaum so gern verwertet, wenn ihre Wortfügung die ganze Härte von Klopstocks choriambischen Eigenschöpfungen forderte.

Die tüftelige, der Antike abgesehene, sie vielfach mißdeutende Arbeit mit dem Schema von Versfüßen und Versen ist bei Klopstock ein Zugeständnis an die Schulmeisterei der Aufklärung. Wie Klopstocks Hexameter innere Gesetze des Rhythmus besitzt, die durch Klopstocks rhythmisches Gefühl bedingt sind, und doch zu erklügelten Experimenten gelangt, zeigen auch Klopstocks Odenmaße zuweilen den Widerspruch einer notwendigen, dem Ausdruck eingeborenen Gestaltung und eines mühseligen Zwängens, das sich vor peinvoll ersonnenen Regeln beugt. Nicht immer entsprechen sich Gegenstand und Rhythmus so völlig wie im „Eislauf“. Wenn es hier glückt, mag das auf der Tatsache beruhen, daß Klopstock damals schon gewohnt war, den Gang der inneren Bewegung unbekümmert um die Vers- und Strophenschemata der Metriken in den Gang seiner Verse umzusetzen. 1754 wagte er in der Ode „Die Genesung“, vor der Öffentlichkeit zum erstenmal 1758 in der Ode „Dem Allgegenwärtigen“ alle Fesseln abzuwerfen und die kunstvolle Wortfolge nur noch dem Rhythmus ihres geistigen Gehalts anzupassen. Die Ode beginnt:

Da du mit dem Tode gerungen, mit dem Tode,
Heftiger du gebetet hattest,
Da dein Schweiß und dein Blut
Auf die Erde geronnen war;
In dieser ernsten Stunde
Tatest du jene große Wahrheit kund,
Die Wahrheit sein wird,
So lange die Hülle der ewigen Seele Staub ist . . .

Hier und in den anderen freirhythmischen Dichtungen Klopstocks ist innerhalb recht weiter Grenzen weder die Zahl der Verse noch der Hebungen im Vers, weder einheitlich steigender noch einheitlich fallender Gang der Verse, auch nicht die Zahl der Senkungen vorgeschrieben, die zwischen den Hebungen stehen. Klopstock entschloß sich allerdings später, seine freien Rhythmen in Vierzeiler zu ordnen. So stehen sie in den Sammlungen seiner Gedichte. Er widersprach damit ihrem innersten Wesen. Die große Nachfolge,



die ihnen erstand, nahm diese nachträgliche Schachtelung nicht in Kauf, mochte auch Goethe zu einer zahlenmäßigeren Ordnung des freirhythmischen Verses neigen.

Eine Versgestalt war da endlich gewonnen, die dem deutschen Bedürfnis ganz entspricht, innere Vorgänge durch überindividuelle Gestaltung des Ausdrucks nicht einzuengen. Das Persönlichste fand einen ganz persönlichen, einmaligen metrischen Ausdruck. Plotins Überzeugung, das Schöne ruhe nicht auf wohlbemessener Ordnung und auf deren streng zahlenmäßigen Verhältnissen, sondern trete zutage, wenn ein innerer Vorgang sich nach seinen eigenen Gesetzen den Ausdruck gestalte, dieser Glaube, der das Formgefühl germanischer Kunst vorwegnahm, konnte nicht uneingeschränkter in Kunst umgesetzt werden.

Voraussetzung für Klopstocks Tat war die jähe, Hemmungen durchbrechende Stärke seines inneren Erlebens. Solche Wucht gab dem freien Rhythmus die Macht der Akzente, die ihn von ungebundener Rede trennt. Wer sich in Klopstocks freie Rhythmen eingefühlt hat, wird nie im Zweifel sein, wo er die Akzente zu setzen hat. Natürlich kann nur das Ohr und nie allein das Auge entscheiden. Diesmal kam Klopstock dem Leser nicht mit Zeichen für lang und kurz oder vielmehr für betont und unbetont zu Hilfe. Er durfte mit Recht annehmen, daß sich rechte hörbare Wiedergabe leichter erzielen lasse als bei seinen mehr oder minder horazischen Gebilden. Schwierigkeiten der Wiedergabe hatten stets nur die, denen Fragen des Versbaues das Auge und nicht das Ohr lösen soll.

Kein gleichmäßiges Fortschreiten, sondern ruckweise Bewegung ist wie im „Messias" an den Oden zu verspüren. Oder vielmehr wie dort ein Wechsel von feierlich rauschenden Perioden und einem Wortstakkato, das nur knappsten Ausdruck, zuweilen nur Ausrufe zuläßt. Bald ein schweres Hinschreiten, bald ein Beben und Zittern der Worte. Immer ein leidenschaftliches Gefühl, das sein Letztes in den Klang der Worte hineindrängen will.

Enthusiastische Oden nannte man die lyrischen Dichtungen Klopstocks, um sie von anderen Oden zu scheiden. Auch vor Klopstock gibt es solche Gefäße des Enthusiasmus. Wenn Horaz die erste Ode des dritten Buches beginnt:

Odi profanum volgus et arceo;
Favete linguis! Carmina non prius
Audita musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto . . .

so tut er ausnahmsweise, was für Klopstock stetes Bedürfnis bleibt. Er drückt es so bewußt, aber auch so selbstbewußt aus wie Klopstock.

Das ist in den Oden ganz so wie im „Messias" immer da: Der inneren Spannung des enthusiastischen „vates" steht etwas Verstandesmäßiges im Wege. Hart stößt ungezähmter Gefühlsausbruch zusammen mit einem Klügeln, das bis zu prosaischer Erörterung herabsinkt; noch stärker als an der „Frühlingsfeier" ist das gelegentlich zu merken.

Trotzdem hebt sich Klopstocks Ode weit ab von der Odendichtung seiner deutschen Vorgänger. Sie brachten es bestenfalls bis zum feierlichen, meist recht trockenen Ernst. Selbst Haller schuf Lehrgedichte, nicht Sänge der Begeisterung. Haller bleibt, auch wenn er höchsten Aufschwung wagt, menschlicher als Klopstock, der ins Übermenschliche hinaufdringen will.

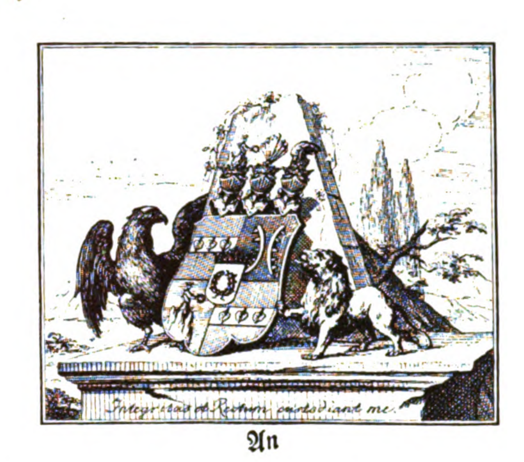
So ist Klopstocks Ode seine eigenste Schöpfung, etwas, das nur seinem Wesen ganz entspricht, persönlichster Ausdruck seiner Persönlichkeit. Und so nannte er auch alle Lyrik, die er schuf, — sieht man ab von seinen Epigrammen und von den geistlichen Liedern, den einzigen gereimten Dichtungen Klopstocks, — schlechtweg „Oden". So traten sie endlich in der ersten echten Sammlung von 1771 vor die Welt. Das ganze weite Gebiet von Stoffen, die er lyrisch formte, findet sich in das Wort „Ode" einbezogen. Und mit Recht. Denn jedem





Hamburg. 1771.

Bey Johann Joachim Christoph Bode.



An

Bernstorff.

60. Titel und Widmungsblatt der „Oden" Klopstocks. Erstausgabe

Stoff prägte Klopstock sein Wesen auf. Sein persönlicher Stil — seine Manier, hätte Goethe gesagt — ist unverkennbar allen seinen lyrischen Gebilden eingeboren.

Gott und Natur, Freundschaft und Liebe, das Schaffen des Dichters: alles versetzt er in die Luft und das Licht seines Dichtergefühls. Seine Liebeslyrik reicht dabei von unerfüllter Sehnsucht, die sich die künftige Geliebte ausdenkt oder vergeblich um Gegenliebe wirbt, bis zum „Rosenband", dem Lied, das Anakreontik vergeistigt und sogar die Dreiquerfingerzeilen veredelt. Ein Genie der Freundschaft in einem Zeitalter, das Männerfreundschaft bewußt pflegt, schenkt er den Freunden Abbilder, die ihre Züge ins Bedeutende steigern. Fürsten huldigt er als stolzer Künstler. Daß Friedrich II. solchen Stolz nicht würdigte, veranlaßte Klopstock, die Ode, die er ihm bestimmt hatte, an einen deutschen Fürsten des Mittelalters zu richten. Sein Verhältnis zur Natur wirkt neben Goethe naturfremd. Er schätzt die Gedanken Gottes, die er in der Natur wiederzufinden meint, stärker als die Landschaft. Die stimmungsvolle Spiegelung der Mondnacht in den „Frühen Gräbern" nennt immer noch den Mond den Gedankenfreund. Stärker lebte die Landschaft um ihrer selbst willen in den Oden auf, seitdem ihm der „Schrittschuh" (er hält an dieser Wortform fest) lieb geworden war. Nun endlich verrät auch Klopstocks Dichten, daß er in freier Natur, auf dem Lande aufgewachsen ist und auch als reifer Mann sich hier am wohlsten fühlt.

Gegen die Überschätzung der Franzosen hatte Klopstock, seine Kunst zu rechtfertigen, immer auch in Oden gekämpft. Die Französische Revolution ließ ihn zuerst widerrufen, was er je gegen Frankreich gesagt hatte. Dann kehrte er sich, empört über die Taten der Jakobiner, ebenso jäh von der Revolution ab.

216

Hermann und Thusnelde.

Thusnelde. Ha! da kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! So schön war
Hermann niemals! So hats ihm
Noch nicht vom Auge geflammt!

Komm! Ich bebe vor Lust! reich mir den Adler
Und das triefende Schwerdt! Komm, athm, und ruhe
Von der donnernden Schlacht in
Meinen Umarmungen aus!

Ruh hier, daß ich den Schweiß der Stirn abtrockne
Und der Wange das Blut! Wie glüht die Wange!
Hermann! Hermann! So hat dich
Noch nicht Thusnelde geliebt!

Selbst nicht, als du zuerst im Eichenhaine
Mit dem bräunlichen Arm mich wilder faßtest!
Fliehend blieb ich und sah dir
Schon die Unsterblichkeit an,

Die

Hermann und Thusnelde. 217

Die nun dein ist! Erzählts im dunkeln Haine,
Daß Augustus nun bang mit seinen Göttern
Nectar trinket! daß Hermann,
Hermann, unsterblicher ist!

Hermann. Warum lockst du mein Haar? Liegt nicht der stumme
Todte Vater vor uns? O hätt Augustus
Seine Reiter geführt! Er
Läge noch blutiger da!

Thusnelde. Laß dein fliegendes Haar mich, Hermann locken!
Daß es unter dem Kranz in Kreise falle!
Siegmar ist bey den Göttern!
Besser gefolgt, als beweint!



D 5 Ermah-

61. Erstdruck der Ode „Hermann und Thusnelda" in der „Sammlung vermischter Schriften der Bremer Beiträger". Bd. 3

Die stärkste Wandlung erlebte seine Ode, als er sich entschloß, Barde zu werden. Biblisches und antike Mythologie hatten bis dahin auch bei Klopstock sich zusammengefunden. Wie er als rechter Träger der Renaissance von Horaz ausgeht, so schien ihm ganz selbstverständlich, den Olymp und die antike Sage in sein Schaffen aufzunehmen. Noch wenn er in den „Beiden Musen" seinen eigenen Wettbewerb mit Milton versinnlicht, denkt er nicht daran, andere Sinnbilder zu wählen als die der englischen und der deutschen „Muse". Bis eines Tages die Mythologie des skandinavischen Nordens alles Antike verdrängte und derart überwucherte, daß sogar Jugendoden ins Bardische umgeschrieben werden mußten.

Mißverständnisse des Jahrhunderts machte er dabei unbedenklich mit. Er meinte, die germanische Vorstufe deutscher Kultur vor sich zu haben und erblickte in den Skandinaven und in ihrer Götterlehre

uraltes Deutschtum. Dann zog er Keltisches ins Germanische hinein. Der sogenannte „Ossian", James Macphersons Bearbeitung altgälischer Sänge von 1760/5, fälschlich dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zugewiesen, durch die Sentimentalität von Macphersons Zutaten dem Zeitalter lieb, hatte auch Klopstock gewonnen. Ossians stimmungsreiche Klagen waren für Klopstock echtes altgermanisches Gut.

Das Äußerste leistete in dieser Richtung Klopstock, als er für seine Dramen von Hermann dem Cherusker die Bezeichnung „Bardiet" erfand und den Schlachtruf der Germanen, den „barditus" oder „barritus", zu einer festumschriebenen dramatischen Form der alten Barden machen wollte.

1766 entstanden die ersten bardischen Oden. Im selben Jahr hatte Gerstenberg, dem mehr als einmal neue Möglichkeiten deutscher Kunst sich offenbarten, in seinem „Prosopopoema Thorlaugur Himintung des Skalden" von der Verdrängung der nordischen Götter durch das Christentum gesungen. Ein beigegebenes Namenverzeichnis sollte dem Leser zu Hilfe kommen. (Den jungen Goethe schreckte gerade dies Wörterbuch ab.) Auch Klopstocks bardische Oden bedürfen des Wortdeuters. Einer der ersten Versuche, germanische Mythologie dem Dichten der Deutschen wieder zuzuführen, mißglückte in Klopstocks Händen. Die Romantik wagte den zweiten. Kaum darf als Erfolg gelten, daß Bardismus zeitweilig Mode wurde. Das Bardengebrüll Karl Friedrich Kretschmanns konnte Klopstock nur schaden. Michael Denis verstieg sich sogar zu bardischer Hofpoesie.

Germanische Vergangenheit hatte wie deutsches Mittelalter für Klopstock immer hohen Wert besessen. Falsch wäre, gegen seine Dramen von Hermann die Fehlgriffe seiner Bardendichtung auszuspielen. Sie schenkten dem deutschen Drama manches. Hermann selbst war seinen Oden längst wertvoll geworden. 1752 entstand die Ode „Hermann und Thusnelda"; sie hebt sich stark von anderen Oden Klopstocks ab. Barockkunst ist auch sie. Aber was er sonst meidet, schenkt er hier dem Germanenweib: Sinnlich heiße Liebesworte ruft Thusnelda dem siegreichen Hermann zu; er deutet auf den toten Vater; sie mahnt ihn: „Siegmar ist bei den Göttern! Folg' du, und wein' ihm nicht nach!" Viel von Richard Wagners Walkürenstimmung ist hier vorweggenommen. Die Ode gehört in den Traum vom sinnenfrohen, zum Kampf aufstachelnden Germanenweib, den auch das 19. Jahrhundert noch träumen sollte.

S. 46 f. Über die katholischen Züge des Pietismus vgl. Adolf von Harnacks Gedächtnisrede auf Albrecht Ritschl (Bonn 1922 S. 15), den Verfasser der „Geschichte des Pietismus" (Bonn 1880/6).

S. 49. Scherers Deutung des Germanen: *GuG* S. 297f. — Spitteler über Stil des Epos: Neue Zürcher Zeitung 1900 Nr. 59—61.

S. 50 ff. Über Klopstocks Sprache: Horst Engert, Zeitschrift für Deutschkunde 1921 S. 433ff.; Max Hermann Jellinek in dem Sammelband „Vom Geiste neuer Literaturforschung" (Wildpark-Potsdam o. J.) S. 42ff. — Daß Klopstocks Kunst nach Wölfflins Grundbegriffen barockhaft ist, sucht die Schrift „Wechselseitige Erhellung der Künste" von O. Walzel (Berlin 1917) S. 32ff. nachzuweisen. Weitere Gründe in *GuG*.

S. 52. Friedrich Gundolfs „Goethe" (Berlin 1916) S. 103ff. schreibt Goethe Sprachneuerungen zu, die tatsächlich schon bei Klopstock erscheinen.

S. 53f. Über Klopstocks Gleichnisse: Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung (Marburg 1927) Bd. 1, S. 155f.

S. 54 f. Über Klopstocks Hexameter vgl. Andreas Heusler, Deutscher und antiker Vers, Straßburg 1917; P. Habermanns Artikel „Antike Versmaße" *R* 1, 57ff.

S. 58. Günthers Sprache: *GuG* S. 37f.

S. 62. Schiller über Haller: in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

S. 66. Schiller über Geßner: ebenda. Heine über ungebundene Rede: Inselausgabe 8,353; vgl. *GuG* S. 212.

S. 70. Präsens in Klopstocks „Frühlingsfeier": *GuG* S. 239.

S. 72. Umfängliche Perioden bei Klopstock: *GuG* S. 243.

S. 74. Enthusiastische Ode: vgl. Karl Viëtor, ‚Geschichte der deutschen Ode' (München 1923) S. 110 ff.

III. LESSING

1. Sächsische Komödie

Als Klopstock 1773 den Schluß seines „Messias" brachte, fünfundzwanzig Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesänge, war das religiöse Epos längst nicht mehr Ziel deutscher Dichter, auch nicht das Epos überhaupt, sondern die Tragödie. Der Ruf nach einem deutschen Milton wirkte nur noch wie ein Klang aus ferner Vergangenheit. Jetzt erhoffte und erwartete man einen deutschen Shakespeare. Im selben Jahr 1773 trat Goethe mit „Götz von Berlichingen" auf und erhob den Anspruch, dem Ruf nach einem deutschen Shakespeare Genüge zu leisten.

Die Aufgabe des Epos durch die der Tragödie zu ersetzen, an Miltons Stelle Shakespeare zum Vorbild deutscher Dichter zu machen, ist zum entscheidenden Teil das Werk des Manns, der die ganze Entwicklung des Dramas von Gottsched bis zum Beginn des Sturm und Drangs trägt, der aber selbst am wenigsten darnach geizte, für einen deutschen Shakespeare zu gelten. Keiner hat auf deutschem Boden vor ihm gleich unbedingt Shakespeare anerkannt. Keines seiner dramatischen Meisterwerke trägt die Züge von Shakespeares Kunst. Es ist vielleicht der stärkste Beweis für Lessings Genie, daß er ein neues deutsches Drama schafft, ohne ihm die Gestaltungseigenheiten Shakespeares aufzuprägen. Er selbst mag in solcher unshakespearischen Formung ein Zeichen seiner tiefen Einsicht in das Wesen der Kunst erblickt haben, einer Einsicht, die sich an der Ergründung von Shakespeares Werken gebildet hatte.

Gottsched weist dem Drama nicht den ersten Platz im Reich der Dichtung zu. Nicht einmal der Tragödie. Doch er dient keiner andern Dichtungsgattung mit auch nur vergleichbarer Andacht. Der Bühne schenkt er eine bessere Verfassung. Allein weder ihm noch seinen Schülern gelingt eine Tragödie, die über den deutschen Besitz der Vorzeit sich erhebt. Es hieße das Barockdrama von Gryphius unterschätzen, wenn die deutschen Tragödien von Gottscheds „Deutscher Schaubühne" als Fortschritt empfunden würden. Das trifft auch den begabtesten seiner Anhänger — er entzog sich bald der Führerhand Gottscheds — Johann Elias Schlegel. Es fällt schwer ins Gewicht, daß Lessing in seinen Anfängen sofort eine Art von Tragödie bot, die grundsätzlich den Ansichten Gottscheds widersprach: ein bürgerliches Drama.

Auch „Minna von Barnhelm" führt weit hinaus über das Bereich des Lustspiels, das unter Gottscheds Schutz gedieh. Doch Lessing hatte, ehe er sein Meisterlustspiel schuf, die Wege durchaus nicht gemieden, die von Gottsched der Komödie vorgezeichnet worden waren. Auf diesem Feld wurde von Gottscheds Genossen wirklich etwas geleistet. Man hielt sich auch an die Franzosen, blieb aber nicht nur in deren Fahrwasser.

Dank Molière hatte das klassische französische Lustspiel eine Höhe erreicht, wie sie in der Weltdichtung nicht oft zu beobachten ist. Die Linie, die von der Antike, von der spätern Komödie der Griechen und von ihrer Nach- und Umbildung durch Plautus und Terenz, ins 17. Jahrhundert sich fortsetzt, geht durch Molière noch einmal mächtig empor. Er hat die volle Schwingungsweite, die zwischen dem Pol des derb possenhaften Plautus und dem des feiner komischen Terenz liegt. Boileaus Strenge vertrug nicht das Plautinische Molières. „Dans ce sac ridicule ou Scapin s'enveloppe Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope," urteilte er. Die Nachkommenschaft Molières entzog sich immer mehr den Scapinaden. Auf dem Weg von Regnard zu Marivaux, Destouches und Nivelle de la Chaussée entartet das Lustspiel ins Sittlichbelehrende und Rührselige. Es wird, was man später als Schauspiel dem Trauerspiel entgegenstellte. Es nennt sich „Comédie larmoyante". Gellert focht im gelehrten Latein einer Universitätsschrift 1751 „Pro comoedia commovente". Sogar der Sprache der Tragödie kam



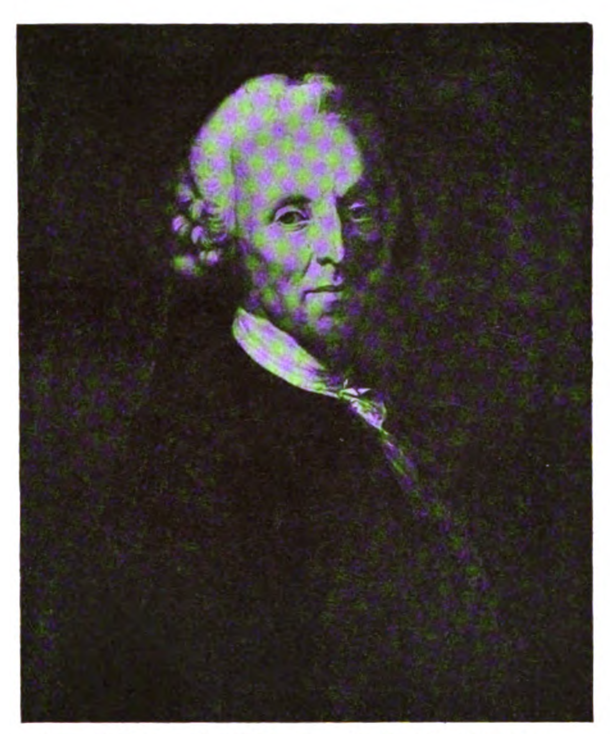
dies Rührstück nahe. Dem Romanhaften des Vorgangs opferte es endlich sogar den Wunsch, sittlich zu bessern.

Ein Brauch, der nicht nur bei Molière, auch schon bei den antiken Vorbildern herrscht, steigerte und veräußerlichte sich im 18. Jahrhundert noch: komische Charaktertypen trugen das Lustspiel. Neben der Komödie Menanders stehen die „Ethikoi charakteres" des Theophrast; neben Molière die „Charactères" La Bruyères von 1688, bewußte Nachbildung und Steigerung von Theophrasts Werk. Da wie dort soll dem Menschen der Kampf mit dem Leben erleichtert werden. Wer seinem Mitmenschen recht ins Herz blickt und dessen schwache Seiten erkennt, der kann besser mit ihm fertig werden. Es gilt nur festzustellen, welcher Spielart dieser Mitmensch angehört. Theophrast hatte sich viel mit der Frage nach den Sondermerkmalen der Pflanzen beschäftigt. Nun bot er eine Anweisung, die Menschen nach ihren Sondermerkmalen in Gruppen zu ordnen und zugleich die Gruppe leicht herauszufinden, der ein einzelner angehört. Im Zeitalter La Bruyères war es nur noch schwerer geworden, sich gegen seine Mitmenschen zu behaupten. Die Hofluft hatte längst das Bedürfnis gezeitigt, in bequemer Form Mittel für diesen Kampf zugeteilt zu bekommen. La Bruyère reichte sie; er übertraf Theophrast in der Kunst, bloße Schematik zu überwinden.

In langer Abfolge wird gebucht, was das Wesen eines Geizigen, eines Prahlers, eines Heuchlers ausmacht. Voraussetzung ist die Annahme, daß jedem Menschen ein für allemal eine solche Veranlagung zugewiesen ist. Die Komödie setzt Theorie in Wirklichkeit um. Sie formt Menschen, die mit Wort und Gebärde sich als Träger eines scharfumschriebenen Charaktertypus erweisen. Ihnen ist nicht gegönnt, ihre Grenzen zu überschreiten, anders zu werden, die Schwächen abzulegen, die ihrem Charaktertypus anhaften. Sie stehen am Ende des Stücks genau so da, wie sie zu Beginn gewesen waren.

Regnard und Destouches trieben, was bei Molière, wenn er den Geizigen oder den eingebildeten Kranken zeichnet, noch nicht geschieht, den Charaktertypus weiter zu einer Chargenrolle, die zur Konvention erstarrte. Es lag in der Richtung einer Zeit, die der Commedia dell'arte und ihren feststehenden Masken viel Anteil entgegenbrachte, die auch dem Hanswurst gern Beifall klatschte. Man freute sich, da wie dort beim Wiederauftreten des Chargenspielers abermals anzutreffen, was von Anfang an als sein Wesenszug vorgebracht worden war. Nicht daß ein Mensch im Leben sich so benehmen oder so reden könne, fiel ins Gewicht, sondern ein kehrreimartiges Wiederholen der Gebärde und des Worts. Der Bühnenbetrieb mußte auf solche Weise zu Schablonen der Menschenzeichnung gelangen, denen Lebensblut nicht mehr eigen war. Neigte doch die Aufklärung auch sonst zu einer verstandesmäßigen, das Leben und dessen Vielgestaltigkeit übersehenden Rubrizierung.

Wirklich fand dies Charaktertypenlustspiel reichste Pflege in dem Kreis deutscher Dichter, die am unbedingtesten die Züge der Aufklärung trugen, bei den sogenannten Bremer Beiträgern. Nach ihrer Zeitschrift, den „Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" (1744/8) und nach deren Verlagsort nannte man die Genossen. Leipzig war ihr Sammelpunkt gewesen. Dort hatten sie als Studenten sich aneinandergeschlossen, zuletzt sogar noch Klopstock in ihren Kreis aufgenommen, der doch ihrem Wesen wenig entsprach. Einige kamen aus Gottscheds Hörsaal, aber sie kehrten sich bald von ihm ab. Mehr Begabung stand ihnen zu Gebote als dem Kreise Gottscheds. Weniger als er und als die Schweizer gingen sie auf Neugestaltung der Lehre vom Dichten aus. Bewußter noch dienten sie der Erziehung des Bürgertums. Sie stehen dem Leben näher. Sie wollten es im Sinn der gesellschaftlichen Wandlungen des Auslands in Deutschland neu formen. Sie reden nur selten die Kreise an, die sich um das Handwerk des Dichters kümmern. Sie reden schlechthin zum ganzen Bürgertum und wissen, daß sie ihm nicht allzu viel Verständnis für Fragen der Kunst zutrauen dürfen. Gottsched wollte Dichter schulen. Sie nur nebenbei. Die Schweizer gingen auf das Erhabene los, das nur gesteigerten Stimmungen des Gemüts entspricht und im Alltag gemieden wird.



62. Gellert. Gemälde von A. Graff. Dresden, Gemäldegalerie

Die Bremer liebten zugänglichere, in jeder Stimmung genießbare Ausdrucksart. Schier könnte von einem frühen Kampf gegen die Flucht vor dem Trivialen gesprochen werden. Tatsächlich ist es Erfüllung eines Lieblingswunsches der Aufklärung, wenn die Bremer sich vor allem bemühten, dem Tag zu geben, wessen er bedarf: rechten Hinweis auf die Pflichten des Menschen.

Die Ideale der Aufklärung stehen den Bremer Beiträgern vor Augen. Zunächst Duldsamkeit gegen den Mitmenschen, der einem andern Volk oder einem andern Glauben angehört. Nicht soll alte Überlieferung überschätzt werden; sie erscheint bloß als Hort von Vorurteilen. Wie mutig die Bremer auf dem Boden der Religion diese Ansicht vertraten, bezeugt Gellerts Roman ebenso wie seine ,,Geschichte von dem Hute'', die doch nicht bloß auf Philosophie zielt, sondern wie ihr älteres Gegenstück, Swifts satirisches ,,Märchen von der Tonne'' von 1703, zum mindesten das Sektenwesen geißelt. Abschleifen aller Einseitigkeit führt auf die goldene Mittelstraße. Sie ist die Bahn der Vernünftigen, der Aufgeklärten, die schon deshalb Unrecht und Sünde meiden, weil sie erkannt haben, daß jedes andere Vorgehen ihnen nur Schaden bringen kann. Das Triebhafte im Menschen wird unterschätzt oder bestenfalls als ein Mangel empfunden. Zu ernstlich geht man mit solchen Fehlern nicht ins Gericht. Etwas Läßliches sind sie in den Augen der Bremer, wie denn überhaupt die Schwächen des Menschen ihnen eher Anlaß zu Spott als zu eifervollem Verdammen geben. So gerne sie auf Sittlichkeit pochen, ihnen fehlt jede Lust, in feierlichem Aufruf ihre Ideale zu verkünden. Ironie ist ihnen lieber, sie gewinnen dadurch den Anschein des Frivolen, ganz besonders Gellert, bei dem sich oft die Frage aufdrängt, ob er mehr seinem Witz oder seinen Erzieheraufgaben dienen wollte. Allein im Hintergrund steht die Überzeugung, daß mit leichter Hand, mit einem Scherz, mit einer drolligen Geschichte eindrücklicher Sittlichkeit verfochten werden könne als durch lange ernste Reden. Alles ist ja vom Standpunkt des Lesers gesehen, dem nicht übermäßig viel Verstand zugetraut wird und dem daher die Wahrheit durch ein lockendes und leichter haftendes Bild zu sagen ist.



63. Vignette auf dem Titel der ,,Gesammelten Schriften'' Gellerts I. Teil, Leipzig 1760, 2. Aufl.

Gellert ist der ausgeprägteste Träger solcher allgemeinverständlichen Erziehung zu rechter Sittlichkeit durch Dichtung. Auch als akademischer Lehrer in Leipzig bildete er seine zahlreiche Hörerschar im gleichen Sinn. Seine ,,Moralischen Vorlesungen'' lehrten im


64. Rabener. Gemälde von A. Graft.

Dienst der Aufklärungssittlichkeit die Kunst, den Mitmenschen zu durchschauen. Über Theophrast und La Bruyère ging er bei der Beschreibung „moralischer Charaktere“ hinaus, indem er neue und feiner abgestufte Typen feststellte: den regelmäßigen Müßiggänger als den Mann ohne Laster und ohne Tugend, den schwermütigen Tugendhaften, den feinen Verleumder, den falschen Schamhaften, den stolzen Demütigen. In seinen „Fabeln und Erzählungen“ begnügt er sich eher mit allgemeinern, längst bekannten Typen: der zärtlichen Frau und dem zärtlichen Mann, dem baronisierten Bürger, den schon Molière zum Helden eines Lustspiels gemacht hatte, dem Freigeist, dem Lügner, dem Geheimnisvollen, dem Schwätzer. Er entfernte sich bei solcher Typenbestimmung von der eigentlichen Kunst des englischen Verbürgerlichers der Dichtung, den er doch über alles schätzte: Samuel Richardsons. Nachdem durch Addison die Bahn eröffnet worden war, brachte zuerst Lillo den Bürger in die Tragödie, dann Richardson ihn in den Roman hinein. In Deutschland wurde umgekehrt zuerst der bürgerliche Familienroman nach Richardsons Vorbild, dann erst das bürgerliche Trauerspiel nach Lillo versucht. Gellerts Roman „Leben der schwedischen Gräfin von G***“ von 1747/8 trat gleichzeitig mit Richardsons zweitem Roman hervor. Ist auch manches andere an Gellerts Roman dem Wesen Richardsons entgegengesetzt, am wenigsten stimmte Gellerts Bedürfnis, die Züge ganzer Gruppen von Menschen handlich in ein Verzeichnis ihrer Schwächen zusammenzufassen, mit Richardsons Fähigkeit überein, durch unendliche Einzelheiten, die lebendig alle aus einer wundersamen Tiefe entspringen, eine Ahnung von der Tiefe zu geben. (So hat Goethe viel später das Wesen von Richardsons Kunst der Seelenerfassung und Seelendarstellung umschrieben.) Gellerts Neigung, Schemata zu bilden, wußte nichts von der Tatsache, daß die Quelle nur gedacht werden kann, soweit sie fließt.

Rabener, ein anderer Bremer, der Dresdner Satiriker, trieb die Charakterologie noch weiter zur Karikatur und ganz ins Ironische. Hatte er den Gelehrten zu umreißen, so trug er zusammen, was mit Unrecht auf die Bezeichnung „gelehrt“ Anspruch erhebt. „Ehrwürdig“ fuhr nicht anders. Der Menschenfeind entpuppte sich bei ihm als ein Mensch, der die Wahrheit sagt und daher ein Erbfeind der Menschen sei, am unerträglichsten, wenn er mit lachendem Mund das Törichte an den Menschen entdeckt, also einer von Rabeners eigenem Schlage. Die Worte „Eidschwur“, „Pflicht“, „Verstand“, aber auch „Ewig“ oder „Deutsch“ wurden von Rabener ganz so nach der Seite des Gegensinns gefaßt, der ihnen im Leben sich angehängt hatte.

Liscow, der als Mitarbeiter von Gottscheds schlimmem Widersacher Rost sich deutlich von den Bremern abhebt, spielt man gern gegen Rabener aus. Sie haben wenig miteinander gemein. Auch Rabener



65. Titelblatt einer Bilderfolge zu Rabeners Satiren. Gestochen von Rode



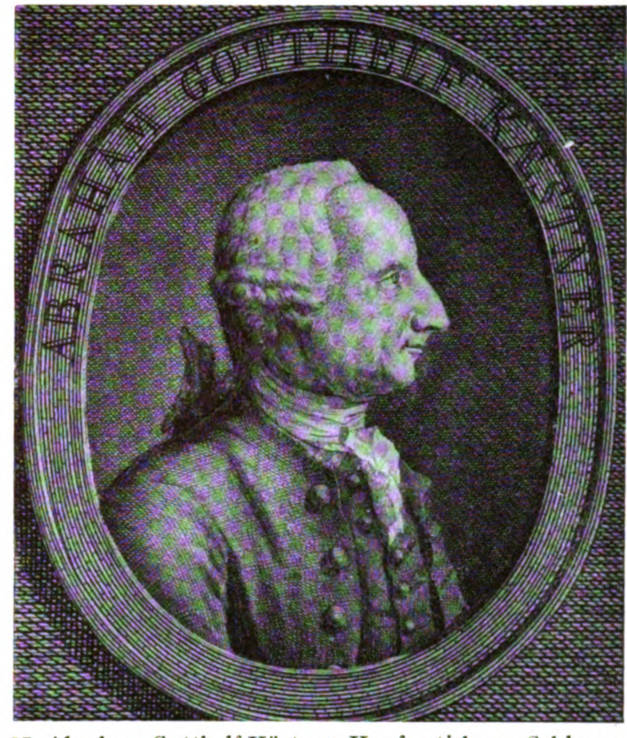
66. Kupferstich zu Zachariäs „Renommiste“ von A. Beck (Aus „Scherzhafte Poesien nebst einigen Oden und Liedern“. Braunschweig und Hildesheim o. J.)

legt Wert auf die Einkleidung seiner Satire, verfaßt scheingelehrte Abhandlungen und Beiträge zu einem deutschen Wörterbuch, bietet ein Stück Chronik oder eine Totenliste, greift daher auch wie Liscow zu mimischer Satire, wie sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts meisterhaft in den „Epistolae obscurorum virorum“ getrieben worden war. Die Dummheit spricht sich selbst aus, ahnungslos, daß sie so groß ist. Aber Liscow nutzt das zum Kampf gegen ein paar Hohlköpfe, die er als „elende Skribenten“ der Welt enthüllen will. Er hat den ganz persönlichen Angriffsmut Lessings. Nur sind seine Opfer noch viel unbedeutender und unbekannter als Pastor Lange, der Freund Pyras und der Leidtragende in Lessings „Vademecum“. Auch nennt Liscow sich nicht. Nur soweit er persönlichen Angriff kunstvoller gestaltet als die Gottschedianer und die Schweizer, die sich mit derbster Grobheit begnügten, darf er als ein Lessing vor Lessing gelten, auch er ein Vorläufer des Kampfstils ungebundener Rede, der durch Heine eine besondere Kunsthöhe erreicht, ein Vorklang des Feuilletons der spätern Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

Liscow ging nicht auf Charakterologie aus. Rabener wehrte umgekehrt die Zumutung ab, jemals eine bestimmte Persönlichkeit und nicht einen Typus treffen zu wollen. Kästner, der Göttinger Mathematiker, der im Gegensatz zu den andern Bremern Gottsched nie verleugnen wollte, hielt es wie Rabener, mochte er in ungebundener Rede oder in Versepigrammen sich gegen die Schwächen der Menschen kehren. Nennt Kästner einmal wirklich einen Namen, so dient sein Witz lieber der Anerkennung als dem Angriff. Meist begnügt er sich mit den lateinischen Bezeichnungen, die noch in den Sinngedichten des jungen Lessing Typen, nicht Persönlichkeiten meinen, mit den „Mendax“, „Stax“, „Bav“. Auch Rabener wahrt solchen antikisierenden Brauch.

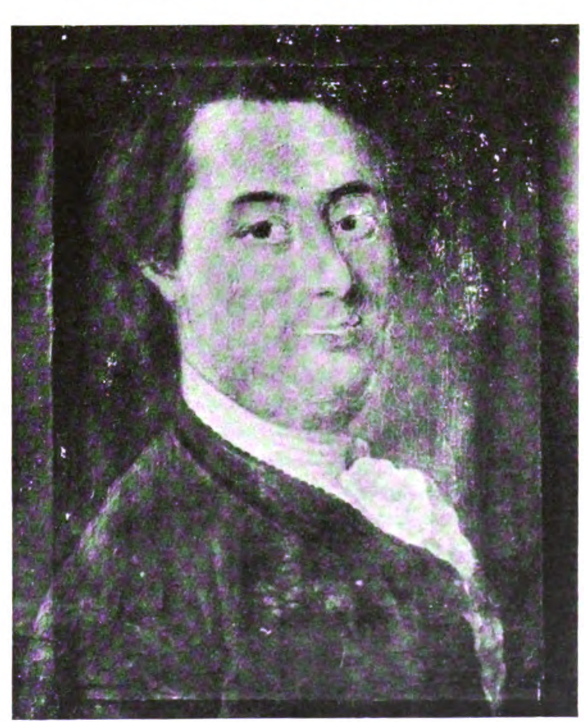
Zachariä versetzt die karikierende Charakterologie sogar ins komische Heldengedicht. Sein vielgelesener „Renommiste“ von 1744 übernimmt zur Parodie der Mythologie die erfundene Göttermaschinerie, die besonders durch Boileaus „Chorpult“ und durch Popes „Lockenraub“ beliebt geworden war. Rost versuchte das schon vor Zachariä; ja den eigentlichen Gegenstand des „Renommisten“, die Schilderung des Leipziger Studentenlebens, bot Rost kulturgeschichtlich ausgiebiger als Zachariä. Der Renommist ist ein Charaktertypus, der rauflustige Saufstudent; ebenso

sein Gegenbild, der Leipziger Geck, aber auch die Leipziger Schöne, um die, rasch für sie entflammt, der Renommist erfolglos mit dem galanten Leipziger ficht. Das galante Wesen und sein Liebäugeln mit dem Ausland fährt in Zachariäs Wertung nicht besser als die Renommisterei.



67. Abraham Gotthelf Kästner. Kupferstich von Schleuen
(Nach einer Zeichnung von J. H. Tischbein)

Drängte so bei den Bremern sich alle Art von Dichtung an das Charakterologische heran, so lag es nahe, daß die Komödie vollends dem lockenden Anreiz sich hingab, Satire gegen Fehler der Menschen zu treiben, ohne dabei die ungefährliche Bewitzelung ganzer Gruppen aufzugeben. Das wurde bis in Lessings Anfänge der Grundzug der Sächsischen Komödie. Dennoch war gerade in Leipzig kurz vorher auf der Bühne viel persönlichere und minder geschützte Angriffslust zu Wort gekommen. Kurz vor dem Ende des 17. Jahrhunderts hatte Christian Reuter die Leipziger Familie, die sein derbwitziger Lügenroman „Schelmuffsky" von 1696 an den Pranger stellt, auch in Bühnenform zweimal gegeißelt. Er war ein guter Beobachter wie Christian Weise; er teilte mit ihm die Geschicklichkeit, Leben treffsicher abzuspiegeln. Er berief sich zugleich auf Molière und mag an die „Précieuses ridicules" gedacht haben, die schon 1670 in deutscher Sprache gedruckt worden waren. Sein „Graf Ehrenfried" übertrumpfte sogar die Charakterkomödie, indem er einen bettelhaften Adligen mit Ironie sein eigenes Elend belächeln ließ. Henrici-Picander, noch mehr als Reuter dem Schimpfwort auf der Bühne hold, scheute gleichfalls Anspielung auf stadtbekannte Menschen Leipzigs nicht, wenn er mit Behagen den Tiefstand häuslichen Lebens abkonterfeite.

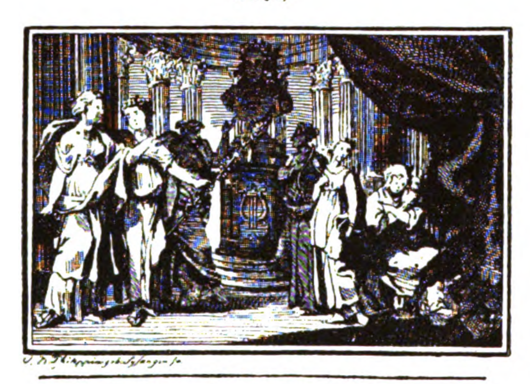


68. Zachariä. Gemälde in Halberstadt, Gleimhaus

Aber gerade die Neigung zum Unflätigen und die Verwandtschaft mit dem Hanswurstspiel machte diese frühen Versuche einer lebensnahen Komödie in Gottscheds Augen unmöglich. Nur ein einziger fand neben den Franzosen auf dem Gebiet des Lustspiels bei


Joh. Elias Schlegels
Werke.
Zweyter Theil

herausgegeben
von
Johann Heinrich Schlegeln
Professor der Philosophie bey der Universität Kopenhagen und
Secretair der Königlich Dänischen
Kanzley.



Kopenhagen und Leipzig,
im Verlage der Mummischen Buchhandlung.
1762.

69. Titel der Werke Johann Elias Schlegels II. Teil. Herausgegeben von seinem Bruder

Gottsched Zustimmung: der „dänische Molière", Ludwig Holberg. Drei seiner Lustspiele stehen verdeutscht in der „Schaubühne" Gottscheds.

Holberg wahrte die französischen Regeln. Er war kein Beherrscher dramatischer Baukunst. Seine Verwicklungen ruhen meist in grober Täuschung. Das Selbstgespräch muß oft dem Gang der Handlung zu Hilfe kommen; nur Holbergs Witz rettet alles. Was schon auf der Bühne vorgegangen ist, wird nochmals breit erörtert. Die Handlung tragen fast immer die Personen aus tieferer Gesellschaftsschicht. Das Liebespaar ist Spielzeug in den Händen von Diener und Dienerin. In manchem Stück Holbergs hat es sich gar nichts zu sagen. Aber Diener und Dienerinnen, dann die Überfülle von Gestalten, die er aus unmittelbarer Beobachtung von Bürgern und Bauern holt, zeigen, was ein Meister des Witzes und des Humors aus den Mitteln des Hanswurstspiels machen kann. Das Maskenhafte der Commedia dell' arte, das man in Holbergs Gestalten wiederfinden wollte, ist mindestens diesen Gestalten aus dem Volk fremd. Er wagt es sogar, Menschen zu zeichnen, in denen Gegensätzliches sich auslebt, die einen Widerspruch in sich tragen. Bei allem Bedürfnis, sittlich zu bessern, schenkt er seinen Lumpen auch liebenswerte Züge. Nur wenn er sich selbst in Szene setzt, bleibt er weit hinter Molière zurück, der sein eigenes schweres Erleben seinen Gestalten einflößt und dem Tieferblickenden verrät, wo hinter Spott sich Seelenqual birgt.

Holberg hat der Sächsischen Komödie manches gegeben, das ihr einen Anschein lebhaftern Lebens schenkte. Auch Johann Elias Schlegel arbeitet früh mit Holbergs Motiven und Figuren. Aber der „Geschäftige Müßiggänger", mit dem Schlegel 1741 die Sächsische Komödie nach Gottscheds Vorschrift eröffnete, verharrt ebenso wie der „Geheimnisvolle" im Umkreis des Charaktertypendramas. Lessing nannte im 52. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" den „Geschäftigen Müßiggänger" das langweiligste Alltagsgewäsch, das nur immer im Haus eines meißnischen Pelzhändlers vorgebracht werden konnte.

Immerhin bezeugt Lessings Urteil, daß Schlegel deutsches Leben in die französisch und holbergisch gemeinte Form zu gießen versucht. Gleichzeitig mit Schlegels Stück schenkte Hinrich Borkenstein in seinem „Bookesbeutel" seiner Vaterstadt Hamburg die erste Lokalposse, ein Vorbild für zahlreiche Nachahmungen. Da ist etwas von Holbergs urwüchsigem Witz und von seinem Beobachterblick. Schlegel gab es später auf, deutsches Leben im Lustspiel abzuzeichnen. Sein Aufenthalt in Dänemark wirkte da mit. „Der Triumph der guten Frauen" von 1747 entzieht sich auf Kosten deutscher Färbung etwas dem Starren der Charaktertypik und gewährt seinen Gestalten das Recht, anders zu werden; das beschränkte sich allerdings damals auf sittliche Besserung. Dänemark ist als Ort der Handlung gedacht in der „Stummen Schönheit", die einen Gedanken Rabeners in ein Lustspiel wandelt. Die „Hamburgische Dramaturgie" nannte nach zwanzig Jahren den Einakter das beste deutsche Originallustspiel in Versen.

Nicht zum erstenmal verstieß Schlegel hier gegen Gottscheds Anordnung, daß Lustspiele in ungebundener Rede geschrieben werden sollten. Aber was er in seinen Anfängen an einem Nachspiel beihin versucht hatte, tat er in der „Stummen Schönheit" bewußt als Widerpart Gottscheds. Ihm lag das Wesen der Kunst in einem fühlbaren Abstand von der Wirklichkeit. Wie sein Bruder Johann Adolf Schlegel trat

er für solchen Gegensatz zu wirklichkeitsechter Darstellung ein, soweit Schäferdichtung in Frage kam. Er dehnte ihn aus auf das Lustspiel und erblickte im Vers ein Mittel, die Entfernung zwischen Dichtung und Leben herzustellen. Er erörterte in weitestem Sinn die Frage der Nachahmung in der Kunst und gelangte über die Schweizer hinaus, indem er die Ansicht überwand, der rechte künstlerische Reiz liege in der Täuschung, die etwas Unwirkliches als wirklich erscheinen läßt. All das verfocht er vor Batteux, dessen Programmschrift sein Bruder Adolf später verdeutschte. Johann Elias Schlegel ist einer der ersten unbedingten Vertreter der Lehre, daß die Schöpfungen der Kunst „Idealität" haben sollen, der Lehre, auf der sich der deutsche Hochklassizismus und die deutsche Romantik aufbaut. Seinen beiden Neffen Wilhelm und Friedrich Schlegel hat er da kräftig vorgearbeitet und die Waffen zu ihren entscheidendsten Siegen schmieden helfen.



70. Frau Gottsched. Kupferstich von Bernigeroth in „Frau Gottschedin Gedichten". Leipzig 1763

Die Sächsische Komödie blieb zumeist bei der ungebundenen Rede stehen, natürlich auch Frau Gottsched, der in dem umfangreichen Dichtererziehungswerk ihres Gatten das Gebiet des Lustspiels zugeteilt war. Die feinfühlige, im Gegensatz zu ihrem Gatten jeder Aufdringlichkeit fremde Frau hätte es für unweiblich gehalten, wenn sie ehrgeizig gewesen wäre. Sie ist, ohne viel Wesens daraus zu machen, die erste Deutsche geworden, die als Schriftstellerin zu weitreichender Wirkung gelangt. Ihr Witz spielte den Gegnern Gottscheds übler mit (selbst Lessing trug manche Wunde von ihrer Hand, und seine spitzen Worte über sie in der „Hamburgischen Dramaturgie" deuten auf persönliche Gereiztheit) als Gottscheds und seiner Schüler wuchtige Grobheit. Diesen Witz stellte sie auch in den Dienst der Aufgabe, das deutsche Lustspiel nach den Vorschriften ihres Gatten zu reinigen.

Sie begann mit Bearbeitung französischer Vorlage und paßte Ausländisches mehr oder minder kühn dem deutschen Leben an. Für Gottscheds „Schaubühne" verdeutschte sie Molière und Destouches. Später, 1753, führte sie durch die Übertragung der „Cénie" von Françoise de Graffigny das französische Rührlustspiel in Deutschland ein. Ihre eigenen Lustspiele folgten in der ersten Hälfte der vierziger Jahre unmittelbar auf J. E. Schlegels Erstling. Sie nutzen Molière und Holberg als Stoffvorlage. Komik gewinnt in ihrer Hand Bühnenwirkung. Sonderlich zart geht es nicht zu. In der Vorliebe für Schimpfwörter gibt sie Chr. Reuter kaum nach. Sie kämpft gern gegen oder für etwas. So wird ihr eines ihrer Stücke zu einem Kampfruf gegen französische Erzieher und Erzieherinnen.

Gellert begann nach ihr. Daß ihm Charaktertypen wichtig sind, verraten seine Titel: „Die Betschwester" (auch eine seiner Verserzählungen formt diesen Typus), „Die kranke Frau". Er scheidet die Typen in schwarze und weiße. Die Guten finden ihren Lohn, der gern bar ausbezahlt wird. Den Schlechten entgeht erhoffter Gewinn. Hahnebüchner konnte die Überzeugung der Aufklärer nicht dargestellt werden, daß der Kluge tugendhaft sei, weil er sonst

nur sich selbst schade. Nach Lessings Urteil ist keinem andern so gut wie Gellert geglückt, deutsche Menschen abzukonterfeien und zu beweisen, daß es nur guter Augen bedürfe, um auch auf deutschem Boden „Originalnarren" zu erblicken. Noch ist, obwohl Gellert durch Rührung bessern will, das Romanhafte der Rührkomödie ihm fremd. Nicht Außerordentliches, sondern Alltägliches, nicht gesteigerte Rede, sondern realistische Sprache bietet er. Aber das Gespräch verrät wie bei J. E. Schlegel schon viel Kultur des Ausdrucks. Mit Frankreich in witzigen Pointen erfolgreich zu wetteifern, ist ja auch dem Verserzähler Gellert gelungen. Das stimmt zu dem klug Berechnenden, das seine tugendhaft liebenden Mädchen nicht verleugnen können. Nicht ist ihm gegeben, seine Gestalten auf der Bühne mit sicherer Hand zu bewegen.

Keiner dieser Träger der Sächsischen Komödie stand in unmittelbarer Fühlung mit der Bühne. Das bedingt die noch von Lessing anerkannten Erfolge von Johann Christian Krüger. Er war von der Theologie zu Schönemanns Schauspielertruppe übergegangen. Von Gottsched kam er. Er nahm manches wieder auf, was von Gottsched verworfen worden war. Er schuf eine neue Abwandlung des Harlekins.

2. Erste Dramen Lessings

Die Bühne aus nächster Nähe kennen zu lernen und auf ihr sich ungehindert bewegen zu können, war von vornherein das Ziel des Lausitzer Pastorensohns, der aus Camenz stammte und von Sankt Afra, der Fürstenschule in Meißen, zur Universität Leipzig weitergeschritten war. Im Vaterhaus und auf der Fürstenschule war ihm nicht nahegelegt worden, ein deutscher Molière zu werden. In Leipzig trat er nicht wie Joh. Christ. Krüger in eine Schauspielertruppe ein. Aber sein Verkehr mit Bühnenleuten wurde bald so innig, daß er trotz seiner geringen erotischen Anlage einer hübschen jungen Schauspielerin huldigte. Was andere wagten, wagte er auch. Sein Lebtag verharrt er bei diesem Grundsatz. Er tat es mit der Überzeugung, daß er dabei das Entscheidende noch besser treffen werde als die andern.

Als reifer Mann auf der Höhe seines Könnens sagte er am Ende der „Hamburgischen Dramaturgie": „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?" Um nicht als Prahler zu erscheinen, setzte er hinzu, daß er deshalb noch lange kein Corneille sei und kein Meisterstück machen werde. „Ich werde es zuverlässig besser machen; — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts getan haben, als was jeder tun kann, — der so fest an Aristoteles glaubet wie ich."

Lessing hat nie und am wenigsten im Schlußstück der „Dramaturgie" sich wie Klopstock seiner künstlerischen Schöpferkraft gerühmt. Mancher nahm das so ernst, daß er dem Verfasser der ältesten Stücke des deutschen Bühnenspielplans von heute — noch immer zählt „Minna von Barnhelm" zu den meistaufgeführten Dramen auf deutschem Boden — zumutete, er sei kein Dichter gewesen. Nicht das Verneinende allein darf aus solchen Wendungen Lessings herausgehört werden; in diesem Fall weder bloß die Verneinung, die auf Corneille zielt, noch die andere, die sich gegen Lessing selbst wendet. Unzweideutig verrät vielmehr das Wort über Corneille einen Wesenszug von Lessings Dichten: Er wendet dabei bewußt Mittel der wissenschaftlichen Forschung an. Das ist mehr als bloßes Ausgehen von der Theorie. Es ist von ferne mit Gottscheds Brauch verwandt, es überholt ihn weit. Es entspricht der Aufklärung, hat aber nichts von deren Neigung, sich rasch bei ersten Funden zu beruhigen. Lessing ist bis an sein Ende der wahre wissenschaftliche Forscher, der bei keinem Ergebnis stehen bleibt, sondern überzeugt ist, daß jede Erkenntnis durch weiteres Forschen überholt werden kann und muß. Vielleicht keine seiner Äußerungen ist so bekannt geworden wie die, daß der Besitz der vollen Wahrheit ihm keine Entschädigung bieten könne für die Freuden, die ihm das unentwegte Suchen nach der Wahrheit eintrage.

Und so eröffnet sich ihm auch die Möglichkeit, Dichtkunst durch unermüdliches Forschen vorwärtszubringen. Er leugnet nicht andere Wege und verkennt nicht deren Wert. Allein jahrelange Übung wissenschaftlicher Gebräuche auf dem Boden der Dichtung hat ihm gezeigt, wieviel zu gewinnen ist, wenn die



Methoden der Wissenschaft genutzt werden, das Sammeln, Sichten, Prüfen des Stoffs, dann die Erwägung, welcher Ausdruck dem Sinn der gestellten Aufgabe am besten entspreche. Es ist die Methode der Philologie.

Von frühauf treibt Lessing dieses sichtende Sammeln mit so eherner Geduld, daß ihm beim Schaffen stets zur Hand ist, was er im Augenblick benötigt. Das geht bis zu Zettelsammlungen, die in sauberer Ordnung Früchte seines Beobachtens überblicken lassen. Die Folge ist freilich, daß vielfach nachgewiesen werden kann, woher Lessing diesen oder jenen Zug seiner Dichtungen holt, nicht etwa bloß Motive, nein, den Ausdruck selbst. Eines Tages gewöhnte ein Belesener sich derart daran, Lessings Dichten nur von dieser Seite zu sehen, daß er Lessing schlechthin zum Plagiator machte. Umfängliche Bände sollten das Schritt für Schritt nachweisen. Der Unglückliche wurde über der Arbeit geisteskrank. Nur ein Teil des geplanten Werks wurde veröffentlicht. Immerhin umfaßt das Bruchstück von Paul Albrechts Werk „Lessings Plagiate" (1888—91) an zweitausendfünfhundert Seiten.

Lessing liest sich durch die Weltdichtung durch und hält fest, was er für wirksam hält, um es im rechten Augenblick zu verwerten. Andere nutzen da und dort etwas zufällig Aufgelesenes. J. E. Schlegel läßt in der „Stummen Schönheit" die albernen Antworten einer Einfältigen auf den, der mit ihr sich unterhalten möchte, ebenso schweißtreibend wirken wie Destouches in der „Fausse Agnès". Lessing macht dergleichen Anleihen grundsätzlich und nicht bloß in seinen Anfängen. Er tut es im Dienst der Bühne, er möchte den Ton treffen, der sich längst auf der Bühne bewährt hat. Er kennt die gefährlichen Stellen des Dramas, er weiß, wo der Dichter bühnenwidrig werden kann, wenn er nicht genau bewandert ist in den Mitteln, die an diesen Stellen gebraucht werden. Dem Schauspieler, dem Spielleiter sind solche Dinge geläufig. Dramen, die von Bühnenleuten verfaßt sind, überwinden die Schwierigkeit spielend. Lessing macht aus solcher Geschicklichkeit, die auf alter Überlieferung ruht, ein Wissen, ein herrscherhaftes Verfügen über die Griffe sicherer Wirkung; fehlen sie, so kann das noch dem gehaltvollsten oder witzigsten Drama zum Schaden gereichen. Er überholt auf diesem Weg schon in seinen Anfängen einen Meister der Komik von Holbergs Rang. Was bei Holberg einmal mitten im Auftritt komische Wirkung erzielt, daß ein Büchernarr eins seiner geliebten Bücher einem an den Kopf wirft, Lessing nutzt es für den Schluß des „Jungen Gelehrten".

1748 trug das Stück seinem Verfasser einen ersten Bühnenerfolg ein. Es bleibt ein Charaktertypenlustspiel, das manches mit Gellert teilt, jetzt Holberg nutzt und ein andermal Molière und dessen Gefolge. Es arbeitet so gewandt mit dem Überkommenen, daß es doch die ganze Sächsische Komödie überflügelt, vor allem durch die flinke Sprache und durch deren treffsichere Gestaltung. Nicht auf den ersten Schlag hatte Lessing das erreicht. Andere Versuche aus gleicher Zeit schloß er selbst bald aus der Sammlung seiner Schriften aus. Sie überwinden kaum die vorhandene Schablone. Kam dem „Jungen Gelehrten" zuhilfe, daß Lessing in dem eiteln Aftergelehrten seine eigenen Schwächen geißeln wollte? Auch im „Freigeist" fand Unterkommen, was Lessing selbst anging. Allein der „Freigeist" behält etwas Halbes, weil Lessing fühlbar Zugeständnisse macht und sich selbst hier minder freigeistig gibt, als er ist. Die sittliche Wirkung, die doch auch er wünscht, bleibt unter solcher Voraussetzung bloße Absicht. Rührung ist so wenig zugelassen wie sonst in Lessings ersten Lustspielen. Auch die „Juden" sind zu dialektisch epigrammatisch, um für Rührung Raum zu geben. Bejahen wendet sich dauernd ins Verneinen: Ein Edelmann wird von zwei Wegelagerern angefallen. Es heißt, es seien Juden. Es sind Christen; der aber, der ihn rettet, ist Jude. Der Gerettete weiß es nicht und möchte seinen Retter zum Eidam gewinnen. Aber da es sich um einen Juden handelt, kann er nur klagen, daß zuweilen sogar der Himmel den Menschen hindert, dankbar zu sein. Ein Tendenzstück mit ein paar Merkmalen der Komödie von damals, bringt das Drama zum erstenmal in Deutschland, früher als England, einen gebildeten Juden auf die Bühne. Kurz vorher hatte Gellerts Roman mit viel Wohlwollen doch nur einen Schacherjuden gezeichnet. Bald wurde

der Jude eine Lieblingsgestalt der deutschen Bühnendichter. Ein Menschenalter später gab Lessings „Nathan" dem Motiv einen höchsten Aufschwung.

Ein weiter Weg war von dem Dramatiker Lessing in diesem Menschenalter zurückzulegen, ein weiter aber auch schon bis zu „Minna von Barnhelm". Neben ihm versucht sein Freund Christian Felix Weiße, über Anfänge hinauszugelangen, die — sie setzen vor Lessing ein — die Sächsische Komödie ähnlich fördern wie Lessing selbst. Er bringt manches Neue. Er formt etwas später schon eine Vorläuferin von Kotzebues Gurli, der naiven Wilden, nutzt also als erster Rousseaus Schwärmerei für exotische Primitive im Dienst des Lustspiels. Seine eigentliche Leistung ist das Erwecken des deutschen Singspiels. Seine Komödien näherten sich allmählich dem bürgerlichen Drama. So war sein Bedürfnis nach Rührung am besten zu befriedigen. Die Urteile der „Hamburgischen Dramaturgie" über seine Lustspiele verleideten ihm völlig weiteres Begehen dieses Wegs. Lessing selbst hat, um zu „Minna" zu gelangen, das bürgerliche Drama nach Deutschland übertragen, aber auch überwinden müssen.

„Miß Sara Sampson" ist die erste wirklich vorwärtsführende dramatische Arbeit Lessings, ja vielleicht das erste seiner Werke, das über die Grenzen gewandter Nutzung und Übertrumpfung des Vorhandenen hinausgeht, das verrät, ein werdender Meister habe es geschaffen. Es war eine Kriegserklärung gegen die ernsten Stücke, die seit Gottsched, zum Teil durch Gottsched veranlaßt, hervorgetreten waren. Eine Kriegserklärung vollends gegen die Kunst, die hinter diesen Stücken stand, gegen den französischen Klassizismus. Sie wandte sich auch gegen die Tragödien Johann Elias Schlegels, freilich weniger gegen dessen theoretische Versuche.

Schlegel ahnte wie kein anderer vor Lessing, wie sich die deutsche Tragödie entwickeln müsse, wenn sie zu höherer Stufe emporsteigen sollte. Allein was er selbst vollendet hat, gehört zum überwiegenden Teil seiner Frühzeit an. Spätere Bruchstücke wagen sich da und dort etwas weiter. Die eigentlichen Folgen aus den Ergebnissen seiner künstlerischen Selbstbesinnung zu ziehen, ist er zu früh gestorben.

1741 übertrug Kaspar Wilhelm von Borck, der als preußischer Gesandter in London gelebt hatte, Shakespeares „Julius Caesar" in deutsche Alexandriner. Gottsched ereiferte sich mächtig gegen das Stück. Es war ihm nichts als eine ganz elende Haupt- und Staatsaktion. Schlegel hatte auch in diesem Fall den Mut, anderer Ansicht zu sein. Wer lächelt heute nicht, wenn er sieht, daß dieser Versuch, Shakespeare richtiger zu werten, auf einen Vergleich mit Andreas Gryphius hinauslief und dabei an vielen Stellen die Überlegenheit des deutschen Barockdichters wie etwas Selbstverständliches nahm? Nur die vertieftere Seelenkenntnis Shakespeares wird anerkannt. Sie war in England durch Addison vor kurzem verfochten worden. Dann aber macht Schlegel noch eine feine und treffende Beobachtung. Er verspürt, daß bei Shakespeare nicht die ununterbrochen andauernde innere Spannung herrscht, die für die Tragik von Gryphius ein wichtiges Kennzeichen bildet. Er erkennt, daß Shakespeare abzutönen weiß, daß er nicht immerzu mit aller Kraft auf die Zuhörer losschlägt. Eine wichtige Voraussetzung war damit zunächst gewonnen für besseres Verständnis des Wechsels von Tragik und Komik, der bei Shakespeare herrscht und der dem französischen Glaubensbekenntnis, natürlich auch dessen Nachbetern von Gottscheds Art, als schweres Verbrechen galt. Ferner eröffnete sich auch die Möglichkeit einer Steigerung der tragischen Wirkung durch den Wechsel von stärkster Wucht und leiserer Tönung. Schiller übt von Anfang an diesen Wechsel mit der ganzen Macht eines musikalisch fühlenden Wortkünstlers.

Später fand Schlegel noch manches scharfgeschliffene Wort, um Shakespeare gegen den französischen Klassizismus recht zu geben. Er durchschaute die Qual, die den Franzosen das Gesetz der Ortseinheit bereitete, und die Kompromisse, die ihr zulieb von ihnen zugelassen wurden. Traten doch ihre Gestalten, das Gesetz zu wahren, häufig an einem Ort auf, wo sie nichts verloren hatten. Witzig empfahl Schlegel, dann lieber gleich die Ortsangabe wegzulassen und dafür zu sagen, der Schauplatz sei auf dem Theater. Das 44. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" bezog sich nach Jahren noch auf dieses Epigramm.



Ebenso erinnert die Ankündigung der „Dramaturgie" an Schlegels Vorschlag, endlich die Bühne von der Prinzipalschaft, den Schauspieler von der Sorge um Verlust und Gewinnst zu befreien und stehende Bühnen mit fester Besoldung ihrer Mitglieder einzurichten. Noch wenn Lessing im 17. Literaturbrief es abwehrt, daß den Deutschen unbedenklich französische Kunst als Vorbild dienen solle, während doch der Deutsche ein ganz anderes Lebensgefühl habe als der Franzose, hat er in Schlegel einen Vorläufer, der in dem Gegensatz der einzelnen Völker und ihrer Sitten ein Hindernis wechselseitigen Austausches der Kunstformen erblickte.

Schlegel ging noch einen Schritt weiter: Er verlangte auch für die Tragödie heimische Stoffe. Das war abermals ein entschiedenes Abgehen von der Lehre der klassischen Franzosen, die nicht bloß auf ideale Ferne zielten, auch ihre eigene Geschichte grundsätzlich von der Bühne ausschlossen. Eine Ausnahme ist Du Belloys „Siège de Calais" von 1765. (Lessing sagt dem vaterlandstolzen Stück im 18. Stück der „Dramaturgie" nicht viel Schönes nach.) Schlegels bekanntestes Trauerspiel, sein „Hermann", hatte tatsächlich gewagt, die Teutoburger Schlacht in die Form der französischen Tragödie zu bringen, zu einer Zeit, als er selbst noch ganz in deren Banden lag. Erst acht Jahre später erschien Schönaichs Epos von Hermann dem Cherusker. Das Neue des Stücks war, daß nicht ein Intrigenspiel entstand, irgendwie mit der Schlacht im Zusammenhang, sondern daß die Schlacht selbst den Mittelpunkt bildete, freilich nur in der matten Spiegelung, die ihr die französischen Bühnengesetze vorschrieben. Über etwas Fernes wird geredet und immer wieder nur geredet, soweit es Zukunft ist oder als Vergangenheit erscheint, all das in dem engen Rahmen weniger Stunden. Den Reden noch andern Inhalt zu geben und auf der Bühne etwas Vorgang-artiges zu erzielen, erfindet Schlegel einen Mitbewerber Hermanns bei Thusnelda. Er gibt überhaupt dem Gegenspiel viel Farbe. Noch mehr zeigt sich dies in seinem „Kanut", der schon aus der Zeit von Schlegels Aufenthalt in Dänemark stammt, daher einen Stoff der dänischen Geschichte im Sinn von Schlegels Wunsch nach einem vaterländischen Drama formen konnte. War Ulfo, der dem Titelhelden, Knut dem Großen, bei Schlegel Licht und Luft benimmt, schon ein Versuch, mit Shakespeares drittem Richard den Wettbewerb aufzunehmen, oder wirkt sich hier, stärker als in „Hermann", Gryphius' Vorliebe für den Kampf um die Herrschermacht und für barockhafte Steigerung der Träger solchen Kampfs aus?

Vom „Hermann" zum „Kanut" gewinnt Schlegels Sprache trotz den Hemmungen, die der Alexandriner bot, an Kraft und Sicherheit. Nicht nur Gottsched, auch wer sonst in dessen „Schaubühne" deutsche Originaltragödien versucht hatte, war überholt. Den Alexandriner mit dem Blankvers zu vertauschen, wurde bald Schlegels Absicht. Aber nur ein Bruchstück Schlegels führte sie aus. Tragödien Schlegels in ungebundener Rede, teils beendigt, teils unvollendet, lassen die Möglichkeit offen, daß auch sie noch in Versform gebracht werden sollten.

Ansätze also und Versprechungen, wenig Erfüllung, am wenigsten ein Werk, das in Schlegel einen kommenden deutschen Shakespeare ahnen ließ.

Lange tastet auch Lessing, ehe er zu einer entscheidenden Tat gelangt. Während er sonst mit ungemeinem Geschick komische Verserzählung, Epigramm, Anakreontisches, Fabel und vor allem Lustspiel von andern übernimmt und rasch künstlerisch steigert, bleibt, was er auf dem Feld der Tragödie unternimmt, Plan oder Bruchstück. Ein Bedürfnis, sich von Gottscheds Vorschrift zu befreien, ist wie bei J. E. Schlegel unverkennbar. Shakespeare scheint auch Lessing zu führen. Den Blankvers freilich nahm er viel später auf, erst am Ende der fünfziger Jahre, in dem Bruchstück seines „Kleonnis", wahrscheinlich ebenso durch die Epik Englands angeregt wie durch Shakespeare. Aber der bemerkenswerteste Ansatz zu einer Tragödie aus Lessings Anfängen, „Henzi", wird mit Shakespeares „Julius Caesar" in Verbindung gebracht.

Alexandriner und Einheit des Orts wie der Zeit; dennoch Verstöße gegen die französische Kunstvorschrift, die damals unerhörte Wagnisse bedeuteten. In Bern erhebt sich einer gegen die Regierung. Er möchte zusammen mit ein paar Genossen eine freiheitlichere Verfassung durchsetzen. Er erliegt. Die „Vossische Zeitung" berichtet über den Handel. Lessing macht sofort ein Drama daraus. Er behält die Namen bei, er rückt nicht das Ganze in ferne Vergangenheit und in ein fernes Land. Er will nur Männer auf die Bühne bringen. So weit war Schlegel niemals von dem Wesen der Tragédie classique abgegangen.

Hätte Lessing dabei wirklich Shakespeares „Julius Caesar" vor Augen gehabt, das Bruchstück bewiese nur ein gründliches Mißverstehen von Shakespeares Kunst. Auf Reden läuft alles hinaus. Abermals ist



Miß
Sara Sampson
Ein bürgerliches
Trauerspiel
in fünf Aufzügen.



1757.

71. Titel der „Miss Sara Sampson" Lessings. Erster Einzeldruck
(Das Werk erschien vorher im VI. Band der „Gesammelten Schriften", 1755)

Gryphius und ist dessen politisches Trauerspiel beträchtlich verwandter. Vollends aber zeigt die damals schon recht umfangreiche theoretische Auseinandersetzung Lessings mit der Tragödie, daß er zwar Shakespeare nennt, aber ihn wie irgendeinen der spätern englischen Dramatiker faßt. Nur so gemeint ist die frühe Behauptung, daß deutsches Drama, wenn es dem Naturell des Deutschen folgte, weit eher dem englischen als dem französischen Drama gleichen müßte. In ganz anderm Sinne und mit unzweideutigem Hinweis auf Shakespeare nimmt 1759 der 17. Literaturbrief diese Behauptung wieder auf. Noch indes ist Lessing sehr weit entfernt von den Einsichten, über die er 1759 verfügt; ganz ebenso ist die Stelle, die zum ersten Mal die Namen Aristoteles und Euklid zusammen nennt, nur dunkle Vorahnung der „Dramaturgie" und von deren Grundsatz, daß die „Poetik" des Aristoteles ein ebenso unfehlbares Werk sei wie die „Elemente" des Euklid.

3. Miss Sara Sampson

Nicht das England Shakespeares, sondern das der unmittelbaren Gegenwart, das England nach dem Sturz der Stuarts, brachte dem Suchen Lessings die Erlösung. Eine Form der Tragödie, die gründlichst unshakespearisch ist, machte ihn endlich ganz frei von dem Gesetz der Tragédie classique. Er gewann aus ihr die entscheidenden neuen Züge seiner „Miss Sara Sampson". Sein Stück eröffnete dem deutschen Drama eine Bahn, die bald emsig beschritten wurde.

Zugleich gab es dem Bürgertum in der Kunst eine Stellung, die anderswo seit langem erreicht war. Auch auf deutschem Boden drängt alles zu diesem Ziel hin. Die bürgerlichen Merkmale der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts vor „Miss Sara Sampson" sind mit Händen zu greifen. Das Bürgertum selbst hatte trotzdem noch keine ernste Abspiegelung gefunden. Noch die ausgesprochen bürgerlich gesinnten Dichter von der Art der Bremer Beiträger nehmen es letzten Endes bloß komisch, verharren also dort, wo Gottsched nach alter Überlieferung den Bürger hingestellt hatte, erschüttern nicht die Meinung, daß der Bürger der rechte Träger des Lächerlichen sei. Gellerts Roman folgte gewiß bewußt dem Vorbild des englischen bürgerlichen Romans, aber die Heldin ist schwedische Gräfin.

Lessing knüpfte wie Gellert an den Roman Richardsons an. Aber er ging auch zurück zu dem ersten bürgerlichen Drama Englands und der Weltdichtung, zu George Lillos „The London Merchant" von 1730. Sicherlich ist Lillos Stück nicht das erste ernste Drama, das den Bürger zum Träger der Handlung macht. England hatte das längst getan. Auch Shakespeare könnte hier genannt werden. Sogar im deutschen Barock zeigt sich das: Gryphius macht es in „Cardenio und Celinde". Allein ihnen allen fehlt noch, was nur in einem England sich gestalten konnte, das zuerst die absolute Monarchie abgeschafft und dem Bürgertum eine Stellung im Staat gewonnen hatte, wie sie ihm bis dahin seit langer Zeit nicht zugänglich gewesen war. In Lillos Drama fühlt der bürgerliche Kaufmann sich den Weltbeherrschern gleich. Er weiß, daß sein Geld die Wirtschaft des Landes trägt. Es ist wichtig, daß gerade die Stelle des Stücks, die das darlegt, auf einen Aufsatz Addisons zurückgeht. Addison war

ja der erste schriftstellerische Vorkämpfer des Bürgertums gewesen, das zum Bewußtsein seiner Macht gelangt ist. Nur ein Drama, das in der Gegenwart spielt, konnte das aussprechen. Dem Trauerspiel der Franzosen widersprach ebenso die ungebundene Rede in Lillos Stück.

Die Weltanschauung des neuen Bürgertums spiegelt sich in Lillos Werk. Zunächst die religiös gefärbte Sittlichkeit. Dann aber auch die Auffassung, daß der Mensch mit Verpflichtungen gegen die Gesellschaft geboren sei. Lillo kann nicht mehr mit tragischen Helden arbeiten, die über dem Gesetz stehen. All das gipfelt in der Überzeugung der Aufklärer, daß rechte Ausbildung des Verstands auch das rechte Verhältnis von Mensch zu Mensch ergeben müsse.

Lillo erzwingt sittliches Belehren mit den kräftigsten Mitteln. Er bietet Totschlag auf und dessen gerichtliche Sühne. Ein Kriminalfall mit Zügen des Schauerlichen, wie sie gern mit solchen Stoffen sich verbinden. Noch Dickens verrät die Neigung des Engländers für das Gebiet. Es hätte nahegelegen, dies Aufregende von Lillos Stück in eine deutsche Nach- und Umbildung des bürgerlichen Dramas zu übertragen. Um so mehr als trotz allem Bedürfnis, den selbstbewußten, auf seine neue Machtstellung pochenden Bürger in ein deutsches Stück zu versetzen, Lessing doch einsah, daß der Deutsche das Selbstgefühl des englischen Bürgers sich noch nicht zu eigen gemacht hatte. Er verlegte daher den Vorgang nach England und gab den Menschen englische Namen. Er wählte einen Stoff von ausgesprochen englischer Prägung. Richardsons zweiter Roman „Clarissa Harlowe" von 1748 ließ ein Mädchen aus gutem Hause einem unwiderstehlichen Herzenbezwinger verfallen. Der Verführer soll ihre verlorene Ehre durch die Ehe wiederherstellen. Er sträubt sich gegen die Fessel. Die Sächsische Komödie hatte in der Wiedergabe deutschen Bürgerlebens solche gefährlichen Dinge noch nicht vorzuführen gehabt. Sogar daß der Mann noch an eine andere gebunden ist, und daß die andere sein Verhalten als Untreue schmerzvoll empfinden muß, war in England vielbeachtete Tatsache geworden durch Erlebnisse des Satirikers Swift, die später noch der „Stella" Goethes den Titel schenkten. Stücke Congreves spendeten ferner nicht bloß einzelne Namen, auch Stimmung und Augenblicke des Vorgangs. Lessing arbeitet auch hier mit den Ergebnissen seines Sammelns von wirksamen Zügen des Dramas.

Die Marwood sieht sich um Saras willen von Mellefont verlassen. Sie setzt es durch, daß der Schwachmütige sie unter falschem Namen zu Sara bringt und sie mit Sara allein läßt. Sie spricht zu Sara für die verlassene Marwood. Sara fleht sie endlich kniefällig an, sie nicht mit der Marwood in einen Rang zu setzen. Jetzt endlich gibt sich die Marwood zu erkennen mit dem scharfgeschliffenen Epigramm: „Erkennen Sie, Miss, in mir die Marwood, mit der Sie nicht verglichen zu werden, die Marwood selbst fußfällig bitten." Die Höhe des Stücks ist erreicht. In der nächsten Szene (es ist die letzte des vierten Aufzugs) entschließt die Marwood sich, Sara zu vergiften. Ehe der fünfte Aufzug beginnt, hat sie dies Ziel erreicht.

Also abermals Kriminalistisches? Lessing durfte sich auf klassische Dichtung alter und neuer Zeit berufen, die Gleiches gebracht hatte. „Sieh in mir eine neue Medea!" ruft die Marwood im zweiten Aufzug Mellefont zu. Deutlicher konnte sie nicht verraten, welchen Wettbewerb Lessing im Sinne hatte. Mellefont steht zwischen Marwood und Sara, wie Corneilles und später Grillparzers Jason zwischen Medea und Kreusa. Ein uralter, schon von Euripides geformter tragischer Konflikt wird dem bürgerlichen Drama einverleibt. Lessing gestaltet eine bürgerliche Medea. Er kann ihr stärkste Ausbrüche tragischer Leidenschaft schenken und wahrt ihr zugleich Würde.

Auch in der „Emilia Galotti" kleidet Lessing tragischen Vorgang aus der Antike, den schon andere zu Trauerspielen verwertet hatten, in das Gewand der Gegenwart. Es ist eine letzte und wichtigste Folge-



Gotth. Ephr. Leßings

Theatralische

Bibliothek.



Erstes Stück.

Berlin,
bey Christian Friederich Voß, 1754.

72. Titel der „Theatralischen Bibliothek“ Lessings

rung aus seinem wissenschaftlich gedachten Suchen nach den handlichsten Griffen des Dichtens. Nicht mehr dreht es sich um wirksamste Formung einer entscheidenden Stelle des Dramas oder gar nur um bühnengemäßeste Sprache und Gebärde. Sondern Lessing stützt sich auf klassische Weltdichtung, die schwere Frage zu lösen, ob ein Stoff wirklich Tragik in sich trägt oder nicht. Was seit Euripides immer wieder seine tragische Kraft bewährt hat, muß es auch jetzt noch können, sogar im Gewande der Gegenwart. Dem ungeschichtlichen Sinn der Aufklärung entspricht der Verzicht auf die äußerliche Verknüpfung mit einer fernen Vergangenheit. Nicht weil der Stoff ein Stück Leben der Vergangenheit birgt, nicht wegen seines Kostüms ist er von tragischem Gehalt, sondern weil das Allgemeinmenschliche an ihm, der Kampf einer Verlassenen um den Mann, der einer andern sich zuwendet, Tragik weckt. So mag Lessing gefolgert haben, als er sein erstes bürgerliches Drama entwarf. Ähnlich entwickelte sich ihm später aus dem Stoff von Virginia das Gegenwartstück „Emilia Galotti“.

Ein mächtiger Vorsprung über Lillo hinaus war mit diesem einen Schritt getan. Das Kriminalistische konnte eingeschränkt werden. Lessing brauchte nicht zu fürchten, daß er seinem Stück schade, wenn er die Marwood zuletzt übers Meer fliehen läßt. Auch Medea flüchtet in eine Welt, wo Strafe und Vergeltung sie nicht erreichen.

Noch eine andere Richtung bürgerlicher Dramatik wird durch diesen Griff sofort weit überflügelt. Gleichzeitig mit Lessing ging in Frankreich Diderot auf ein Gegenwartdrama los, das mit Willen dem französischen Klassizismus absagt und Tragik im Bürgertum sucht. Er tat den Schritt von der Comédie larmoyante zum Schauspiel oder — wie er es nannte — zum „drame“.

Lessing stellte schon 1754 in seiner „Theatralischen Bibliothek“ fest, daß die Entwicklung des Lustspiels auf dasselbe Ziel hinweise wie die Wandlung der Tragödie ins Bürgerliche. Dort war das Bürgertum von einem gewohnten Träger der Komik zu einem Gebiet ernsterer Gegensätze und fast tragisch ergreifender Vorgänge geworden. Hier drang es unmittelbar ins Trauerspiel. Dort gab es Anlaß zu Tränen, nicht bloß zu dem gewohnten Gelächter. Hier schnallte es sich — wie Lessing sagt — den tragischen Stiefel an.

Die Herkunft vom weinerlichen Lustspiel erweist sich in Diderots zwei Dramen „Le fils naturel“ und „Le père de famille“ schon durch das Bedürfnis, Tränen der Rührung zu wecken. Es entspricht dem Zeitalter, es ist zugleich ein bezeichnendes Merkmal Diderots, daß solche Rührung durch Tugend wachgerufen wird, die sich in schwerer Prüfung bewährt. Einer der Geistreichsten und Freiesten im Reich Ludwigs XV., mit Lessing urverwandt, in Fragen der Kunst mit ihm einig, auch wo ein ursächlicher Zusammenhang ihrer Äußerungen ganz ausgeschlossen ist, huldigt Diderot den Schwächen der Aufklärungssittlichkeit so unbedingt, daß er gelinde zu flennen beginnt, wenn er bemerkt, wie einer aus kluger Überlegung zu tugendhafter Tat gelangt. Von den Kennzeichen, die bei Lillo das bürgerliche Drama gewonnen hatte, besteht bei Diderot kein anderes mit gleicher Unbedingtheit wie die durch Erschütterung der Seele erkaufte Sittlichkeit. Allerdings war zugleich seine Absicht, den dritten Stand in

dessen vielen Vertretern von der anständigen Seite abzuzeichnen. Dieser Wunsch setzt sich indes so wenig in seinen Dramen ganz durch wie das Programm realistischer Dichtung. Tatsächlich bleibt es bei sentimentaler Abzeichnung kleinlicher Vorgänge. Diderot wäre nie auf den Gedanken gekommen, eine bürgerliche Medea zu schreiben.

Allein in Lessings „Sara" steht neben dem hochtragischen Grundmotiv noch anderes. Es ist das Verhältnis von Vater und Tochter. Hier lebt sich Wesentliches von der bürgerlichen Dichtung Englands, vollends von Diderot aus: das Familienleben, die Beziehung der Glieder der Familie zueinander. Ein Vater, der seine Tochter um jeden Preis retten will, auch auf Kosten von Zugeständnissen an den Verführer, und dem solche hingebungsvolle Güte kein Heil bringt. Daneben, gleichfalls unentbehrlicher Bestandteil der Familiengeschichte, der treue Diener, der das Kind des Hauses von früh auf hat aufwachsen sehen. Da gibt es unbeschränkten Anlaß zu sittlich getönter und sittlich berechtigter Rührung. Sobald Lessings Stück dies Gebiet betritt, wird die Sprache weich und zerflossen; unlessingisch möchte man sie nennen; sie hält nicht, was die Lustspiele versprochen hatten; sie macht in Lessings Dramen bald ganz anderer Ausdrucksweise Platz. Der spätere schärfere, pointiertere, echt dramatisch dialektische Ton (er steigert die Künste von Lessings Lustspielen) kündigt sich in den Reden der Marwood an. Sie verzichten am unbedingtesten auf einen Ausdruck, der mitunter fast klopstockisch sehnsüchtig und wortreich nach etwas Hohem und Reinem langt und den Menschen etwas wie flehende Töne leiht. So redet sogar der alte Sampson. Leidenschaft spricht aus der Marwood, zuweilen spitzfindig, fast nie in der bedächtig klug rechnenden Art, der auch Sara gern verfällt.

Lessing will in „Miß Sara Sampson" die Einheit des Orts recht mit Willen übertreten haben. An spätern Wagnissen gemessen, ja auch an dem Verhalten der vornaturalistischen Dramatik, erscheint sein Vorgehen zahm. Die Einheit der Zeit ist mühelos durchgeführt. Lessings Dramen bleiben auch später in dieser Richtung den Vorschriften der Franzosen recht ergeben. Ein Blick in die „Theatralische Bibliothek" bezeugt trotzdem, wie mächtig sich sein Glaubensbekenntnis in dem Jahr vor der „Sara" wandeln und von Gottsched abkehren mußte, um sie zu schaffen.

Die Zeit empfand das Neue des Stücks außerordentlich stark. Nicht nur folgt ihm eine Menge von bürgerlichen Dramen in ungebundener Rede; sie spielen gleichfalls in der Gegenwart und treten schon dadurch dem Versdrama und seiner Neigung zur idealen Ferne entgegen. Vielmehr sind die Personen des Stücks und ihr Verhältnis zueinander immer wieder aufgegriffen und abgewandelt worden. Von Lessing selbst in „Emilia Galotti", vom Sturm und Drang, vor allem von dem rührenden Familiendrama, das durch Fr. Ludw. Schröder zum Liebling des deutschen Bühnenpublikums erhoben wurde. Schröder tat — sein hohes Verdienst — den Schritt weiter zu einer vollen Verdeutschung der Menschen und Gebräuche des bürgerlichen Dramas. Er lenkte es indes auch völlig ins Rührende hinein. Iffland und Kotzebue schlossen sich ihm getreulich an. Sie nahmen auf lange Zeit dem bürgerlichen Drama seine tragische Kraft und sein Ansehen bei ernsten Freunden der Bühne. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts kam es wieder zu neuen Ehren.

Erste Versuche nach Lessing trieben nicht nur weiter, was er begonnen hatte. Auch die englische Nachfolge Lillos wirkte sich noch aus, gerade in Lessings Umwelt. Edward Moore setzte dem Charaktertypenspiel Regnards, das den Spieler von der komischen Seite nahm, in seinem „Gamester" 1753 eine ernste Formung des Gegenstands entgegen. Ganz so verhält sich Joach. Wilh. von Brawes „Freigeist" von 1758 zu Lessings Lustspiel gleichen Titels. Noch in Weißes „Amalia" wirkt 1765 das Stück Moores nach. „Amalia" verknüpft weinerliches Lustspiel mit bürgerlicher Dramatik.



73. Moses Mendelssohn. Rötelzeichnung von Chodowiecki. Berlin, Kupferstichkabinett

4. Von 1755 bis 1759

Nach dem starken Erfolg der „Sara“, endlich der unwiderstehlichen Wirkung eines bewußt neuernden und umwälzenden Dichtens gewiß, legt Lessing in den wenigen Jahren bis 1759 einen weiten Weg des Forschens zurück; an dessen Ende hat seine Kunst einen ganz neuen Ausdruck gewonnen. In dieser Zeit entstehn wieder fast nur Entwürfe. Zuletzt rückt das Drama „Philotas“ bis zu dem Pol vor, der in Lessings Schaffen am weitesten von „Sara“ abliegt.

Zwei Freunde helfen ihm: Friedrich Nicolai, als Verleger wertvolle Stütze, zuweilen sogar ein Anreger von Lessings Denken, und Moses Mendelssohn, Lessings wichtigster und dankbar benutzter Mitarbeiter. Überscharf, doch nicht ganz unrichtig bezeichnen die „Xenien“ das Verhältnis der drei Freunde, indem sie Nicolai zurufen: „Zur Aufklärung der Deutschen hast du mit Lessing und Moses mitgewirkt, ja du hast ihnen die Lichter geschneuzt.“

Mendelssohn war viel geneigter als Lessing, Fragen der Elementarästhetik — wie Schiller das nennt — zu erwägen und zu lösen. Lessing nutzte die Ergebnisse solcher Arbeit Mendelssohns gern. Die „Dramaturgie“ nennt ihn, wo das Wesen tragischer Wirkung zu bestimmen ist. Noch stärker verpflichtet ist ihm der „Laokoon“. Als rechter Popularphilosoph der Aufklärungszeit band sich Mendelssohn nie an ein System. Er nimmt Anregungen von allen Seiten mit und denkt sie feinsinnig weiter. Wolff und durch ihn Leibniz sind sein Ausgangspunkt. Noch spät, 1767, nutzt seine Schrift „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele“ sie mehr als Platon in dem dankenswerten Kampf gegen den Materialismus der Franzosen. Er steht nicht bloß bei diesem geglückten Versuch, den Übertritt des Materialismus auf deutsches Gebiet zu hindern, neben Kant. Die „Kritik der Urteilskraft“ teilt wichtige und grundlegende Gedanken mit Mendelssohn. Noch Schiller arbeitet auf ästhetischem Feld mit Mendelssohns Erkenntnissen. Mendelssohn kannte die Lehren der englischen und französischen Ästhetik neuerer Zeit gut genug, um bald Baumgarten zu überholen. Im Vordergrund standen ihm die Fragen nach dem Wesen der ästhetischen Gefühle, besonders des aus Lust und Unlust gemischten Gefühls der Tragik. Erhaben und naiv, zwei Begriffe von hoher Bedeutung für die Kunst- und Menschendeutung des 18. Jahrhunderts, hat er tiefer ergründet als seine Vorgänger. In der Auseinandersetzung mit Mendelssohn gewann Lessing seine Ansicht von Tragik und die Waffen, die er fortan, wirkungsvoller als bis dahin, gegen die Tragédie classique und gegen ihre Kunstlehren kehrte.

Nicolai verfaßte zum Zweck eines Preisausschreibens 1756 eine „Abhandlung über das Trauerspiel“. Sie hielt im großen und ganzen an den französischen Auffassungen fest, meinte auch nicht gegen Aristoteles zu verstoßen, indem sie Schrecken, Mitleid und Bewunderung als die von der Tragödie wachgerufenen Affekte bezeichnete. Die Bewunderung war von Corneille in die Begriffsbestimmung, die der Tragödie Aristoteles gab, eingeschmuggelt worden.

War wirklich nur die Neigung zu rühren, die aus der Umwelt der „Sara“, aus Lillos und Diderots Dramen, stammte, für Lessing der Grund, gegen die Bewunderung das Mitleid als

die eigentliche tragische Leidenschaft auszuspielen? Mendelssohn hatte sich an der Bewunderung nicht gestoßen. Lessing, der im Gegensatz zu Mendelssohn die Schriften von Aristoteles in der Ursprache lesen konnte, bezeugte seine philologische Genauigkeit, indem er in Briefen an den Freund feststellte, daß bei Aristoteles von Bewunderung keine Rede sei. Er ging noch weiter: Er schrieb den bewunderten Helden dem Epos, den bemitleideten dem Drama zu. Er stützte sich auf die dramatische Unwirksamkeit der stoischen Helden der französischen Tragödie und ihrer Nachfolge. In der ,,Hamburgischen Dramaturgie" wendet er sich immer noch von gleichem Standpunkt gegen die Märtyrer in der Tragödie. Dort erfährt seine Annahme, daß Mitleid die einzig wahre und unerläßliche Wirkung der Tragödie sei, tiefere Begründung. Sein Wunsch, bewundernswerte Heroen nicht zu Trägern von Tragödien zu erheben, beweist tatsächlich nur ein Lebensgefühl, das dem der Franzosen, voran des barockhaften Corneille, entgegengesetzt war. Wie ihnen schenkte es später auch Schiller einen bezeichnenden Zug tragischen Stils: Ihnen allen lag daran, in dem Helden einen Überwinder zu zeigen, noch wenn er unterging, ihm gerade beim Zusammenbruch eine heroische Haltung zu leihen. Lessing meidet das. Zwei entgegengesetzte Stile treffen da aufeinander, ein pathetischer und ein beruhigter, der leises Ausklingen vorzieht.



74. Nicolai. Bildnis von Anton Graff. Cottbus, Privatbesitz

Auch die andere philologische Entdeckung Lessings im Briefwechsel mit Mendelssohn entspricht seinem Stilgefühl. Die klassischen Franzosen übersetzten den Affekt ,,phobos", den zu Mitleid Aristoteles gesellt, bald mit ,,terreur", bald mit ,,crainte". Lessing weist nach, daß nur ,,Furcht" der Absicht des Aristoteles entspreche, daß ,,Schrecken" viel zu heftig sei, um in der Tragödie Raum zu finden. Abermals geht es gegen die barockhafte französische Tragödie Corneilles. Die ,,Dramaturgie" nimmt auch das auf.

Endlich wagen damals Lessings Briefe an Mendelssohn, die schwere Frage nach dem Grunde der Lust an Tragik zu lösen, das, was im 18. Jahrhundert das Vergnügen an tragischen Gegenständen hieß, seelisch zu deuten. Mendelssohn erblickte das Lockende der Tragödie in der Täuschung, die sie wachruft. Sie erregt uns tief, fast wie das Leben; und doch ist es nicht Wirklichkeit, sondern künstlerisches Gebilde. Lessing meint es anders. Im Affekt werden wir uns — sagt er mit Leibniz — ,,eines größeren Grades unserer Realität bewußt". Führt die Tragödie Vorgänge vor, die an sich, weil sie unheilvoll sind, nur Unlust wecken, so erregt die ,,stärkere Bestimmung unserer Kraft" eine Lust, die solche Unlust überwindet, so machtvoll, daß wir die Unlust gar nicht mehr fühlen.

Du Bos, der Führer der Schweizer, hatte schon die Freude am Aufregenden, an Tierkämpfen, aber



75. Titel der Schriften Lessings VI. Teil. Kupferstich von Joh. Heinr. Meil

auch an der Tragödie, ähnlich auf die Steigerung des Ichgefühls zurückgeleitet. Er sprach von dem Bedürfnis der Seele nach Erregung. Dauernde Ruhe sei ihr unerträglich. Lessing ging weiter zu der Beobachtung, daß wir angesichts der Tragödie uns selbst stärker erleben. Nie kam er der Auffassung des 19. Jahrhunderts so nahe, gerade an der Stelle, wo es den Begriff „Katharsis“ des Aristoteles ganz anders faßte als Lessing. Allein in der „Dramaturgie“, die doch diesem Begriff lange nachgeht, ist kein Wort über die Entdeckung des Briefwechsels mit Mendelssohn zu finden.

Lessing und Mendelssohn verteilen in dem Streit, ob Illusion oder Du Bos' Annahme die Lust am Tragischen erkläre, ihre Rollen ganz so wie etwa zwanzig Jahre früher der Italiener Graf Calepio und Bodmer. Auch für Bewunderung ficht wie Mendelssohn der Schweizer, gegen sie wie Lessing der Italiener.

Lessing stützt alle Behauptungen der Briefe an Mendelssohn auf eine vertiefte Kenntnis der Antike und auf genaueren Anschluß an Aristoteles. Er hatte sich längst bewiesen, daß philologische Strenge manchen scheinbar festen Bau der Forschung umstoßen könne. Das mußte der Verdeutscher des Horaz, Pastor Lange, erfahren und mancher andere. Allein in den Briefen waltet ein noch weit fühlbareres Streben, die Antike mit unbefangenen Augen neu zu sehen. Das lag im Zug der Aufklärung. Sie wollte ja nichts wissen von prüfungsloser Hinnahme der Überlieferung. Im Briefwechsel mit Mendelssohn enthüllt sich dem Spürsinn Lessings, der sie in ihrer Echtheit kennen lernen wollte und daher kühn die Übermalung aus neuerer Zeit beseitigte, die Antike als etwas Beruhigteres, als Gegensatz zu den erregenden Neigungen des Barocks. Beides, das Bedürfnis nach der Bestimmung der echten Antike und der Nachweis ihrer barockwidrigen Gelassenheit, war unmittelbar vor dem Briefwechsel im selben Jahr, das die „Sara“ hatte erscheinen sehen, grundsätzlich von J. J. Winckelmann vertreten worden. Seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ von 1755 eröffneten ein neues Verhältnis der Welt zu den Alten und vor allem zu den Griechen. Auch für Lessing. Es hieße Lessing ganz mißverstehen, wenn die vielen und zum Teil berechtigten Einwände, die er gegen Winckelmann erhob, den Ausschlag geben und als Grund der Annahme gelten sollten, daß Winckelmann und daß dessen Schrift von 1755 nicht eins der stärksten Gedankenerlebnisse Lessings gewesen seien und ihm nicht eine entscheidend neue Richtung gegeben hätten. Seit Jahrhunderten war die Wiedererweckung der Antike im Gang. Winckelmann wollte zeigen, daß die Antike trotzdem noch nicht richtig erfaßt sei. Auch Lessing glaubte sie zu kennen. Allein erst jetzt bestimmt die neugedeutete sein Schaffen. In den nächsten Jahren zielt alles bei ihm auf edle Einfalt und stille Größe.

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck.“ Das sagt Winckelmanns Schrift über die Plastik des griechischen Klassizismus. Sie fügt ausdrücklich hinzu, die edle

Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen sei zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Sokrates' Schule.

Solchen Geistesgehalt meint Winckelmann hinter den Ausdrucksformen der griechischen Klassik feststellen zu dürfen. Was sie ihm von ihrem innersten Lebensgefühl verrät, hat er in einer Stimmung erlauscht, die aus Überdruß an der Kunst des Barocks erstanden war. Der gewiß starke Gegensatz antiker Klassik und des Barocks läßt Winckelmann das Wesen der Antike in Ruhe, Unbewegtheit, unaufdringlicher Größe, im Schlichten erblicken. Es ist immer noch im Grunde dieselbe Abwehrstellung gegen Barock, die schon der Umwelt Boileaus eignet, aber auch deren deutschem Gefolge. Allein das Zeitalter empfand Winckelmanns Wort von der edlen Einfalt und der stillen Größe gleichwohl wie eine kühne Entdeckung. Gerade die klassischen Franzosen wiesen zu deutlich noch etwas anderes, das von einem Deutschen wie Pose gefühlt werden konnte. Ihre Größe war noch nicht still genug, ihr Edles noch zu wenig schlicht.



76. J. J. Winckelmann. Lithographie nach dem Gemälde von Angelika Kauffmann

Nur ein Deutscher konnte so fühlen. Er fühlt in die Antike etwas hinein, das — im 19. Jahrhundert hat die Wissenschaft es erwiesen — ihr nicht ganz gerecht ist. Dieser Deutsche war ein Sohn des Jahrhunderts, das mit Rousseau sehnsüchtig aus einer allzu verfeinerten Kultur floh und der Natur näherzukommen meinte, wenn es aufgab, was wie überstarkes Reizmittel einer späten Kultur wirken kann. Im Barock hatten sich die deutlichen Umrisse der Renaissance aufgelöst, war klare Ordnung in rauschhafte Bewegtheit übergegangen, an die Stelle gefaßter Ruhe ein stürmisches Wühlen und Drängen getreten. Winckelmann kehrt bis zu letzter Einseitigkeit des Umrißhaften zurück, erblickt auch an Plastik nur die umgrenzende Linie, wehrt sich gegen rauschhaftes Toben und gegen dessen Lust am Chaotischen. Renaissance und sein echtes Griechentum sind ihm etwas Urverwandtes. Raffael gilt ihm als Träger der edeln Einfalt und der stillen Größe. So sieht Winckelmann die Sixtina.

Solch ein Schlagwort bleibt auch noch den unmittelbaren Zeitgenossen, die es dankbar hinnehmen und gern gebrauchen, recht vieldeutig. Was alles beruft sich im 18. Jahrhundert auf die edle Einfalt und die stille Größe! Heute läßt sich leichter scheiden. Klopstock nimmt sie für sich in Anspruch, obwohl er doch Barockhaftes in sich trägt. Herder billigt dem „Tod Adams" von Klopstock ausdrücklich diese Kennzeichen zu. Auch Lessing gestaltet zunächst, sichtlich bemüht, seine Werke auf den Ton zu stimmen, den aus der Klassik der Griechen Winckelmann vernommen hatte, in einem Sinn, den er selbst später durch sein Schaffen widerlegt, der durch Goethe vollends in seiner gezwungenen Gedrängtheit, in seinem Überknappen und allzu Lakonischen sich enthüllt hat.



Gotthold Ephraim Lessings



Fabeln.

Drey Bücher.

Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts.



Berlin,
bey Christian Friedrich Voß 1759.

77. Titelblatt der Fabeln Lessings. Erstausgabe

Mancher leugnet wohl gar von vornherein, daß ein Drama wie Lessings „Philotas" überhaupt jemals seinem Schöpfer als Ausdruck edler Einfalt und stiller Größe im Stil der Tragödie der Griechen erscheinen konnte. Um so stärker muß betont werden, daß Lessing seit Winckelmanns „Gedanken" mit eherner Folgerichtigkeit einen andern Leitsatz der Schrift durchführt. Winckelmann formte in dem Heft von 1755 das Paradoxon, daß der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich sei, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Griechen sei.

Der Gedanke ist in dieser Gestalt nicht neu. La Bruyère hatte 1688 ungefähr dasselbe, allerdings nicht von den Griechen, sondern von den Alten überhaupt gesagt. Soll nun alles Gewicht auf die Tatsache fallen, daß die Alten schon seit Jahrhunderten von einer Richtung, die sich Wiedererweckung der Antike nannte, zur Nachahmung empfohlen worden waren, nicht aber nur die Griechen? Das Neue von Winckelmanns Paradoxon ist der Sinn, der dem Griechentum durch Winckelmann gegeben worden ist. Wer gleich ihm die Griechen anders faßt, als sie bis dahin gefaßt worden waren, darf auch die ganze Nachbildungsarbeit von Jahrhunderten so gut wie verwerfen. Er zeigt die Möglichkeit, solche Arbeit ganz neu und erfolgreicher zu leisten, als es bis dahin denkbar war. Genau so macht es fortan Lessing. Auch er hatte bisher sich dem Ziele der Wiedererweckung des Altertums wie andere vor ihm zu nähern versucht. Er tat es nicht wesentlich anders als sie. Jetzt aber nimmt er, ganz im Sinn Winckelmanns, für sich das Recht in Anspruch, die Alten neu und besser zu sehen, und zwar die Griechen. Jetzt übt er seine philologische Kritik an dem, was von ihnen bis dahin andere gemeint und im Dienste einer mehr oder minder genauen Nachbildung vorgetragen oder getan hatten. Erst seit dieser Wandlung hat er wirklich etwas ganz Neues zu sagen und zu schaffen; es war neuer als die „Sara". Und es eiferte viel unbedingter der griechischen Antike nach. Wenn es dabei für Shakespeare Raum ließ, so blieb für Lessing nur das an Shakespeare wirklich wertvoll, was einem rechterkannten Griechentum entsprach.

Die Briefe an Mendelssohn verfahren schon so. Winckelmannisch wird über den mißverstandenen Aristoteles zu dem rechterfaßten vorgeschritten. Kanonisch wird dabei Aristoteles. Er wird zum Mittel, nach Winckelmanns Wunsch durch unbedingte Nachahmung der rechterkannten Antike eine Kunst zu schaffen, die groß, die sogar unnachahmlich ist. Nicht bloß in den nächsten Jahren Lessings, nein, noch auf der Höhe seiner Kunst.

Schlagender Beleg von Lessings neuem Verhalten sind seine Fabeln von 1759 und ganz besonders die Abhandlungen, die er ihnen anfügt. Das antike Muster, die griechische Fabel des sogenannten Äsop, gewinnt kanonische Bedeutung für Lessing. Ihr paßt er seine eigenen Fabeln an, an ihr mißt er Fabeldichtung und Lehre von der Fabel, die er vorfindet. Was über die knappe Kürze der ungebundenen Rede Äsops hinausgeht, voran La Fontaine und dessen französische und deutsche Nachfolge, wird abgelehnt. Im Kampf gegen eine Fabeldichtung, die immer mehr künstlerischen Reiz aufwendete, tut Lessing ein Äußerstes und weist die Fabel aus der Poesie hinaus. Sie wird ihm gut baumgartenisch nur zu einem Mittel, in Anschauung Erkenntnisse umzusetzen, und zwar sittliche. Wirklich soll sie nur dem, der nicht genug Ver-

stand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild sagen. Damit verliert sie indes für Lessing — und das ist das Neue — den Anspruch, Dichtung zu heißen. An keiner andern Stelle sagt Lessing gleich unzweideutig, daß echter Dichtung nicht die Aufgabe zukomme, nur sittlich zu belehren.

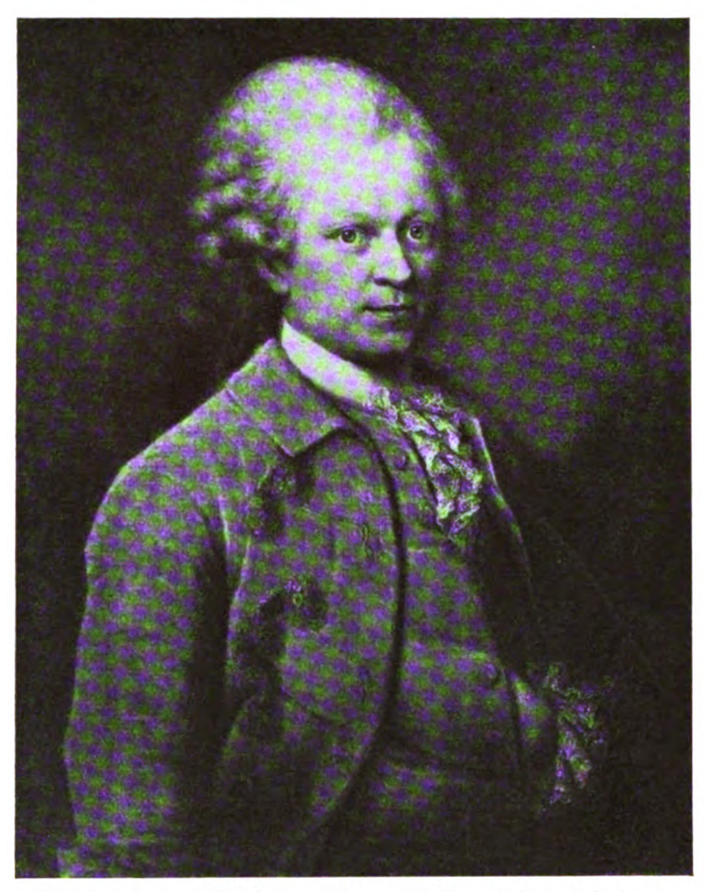


78. Kupferstich zu Lessings Fabeln von Joh. Wilhelm Meil

Wie Ironie könnte es wirken, daß Lessing seiner Begriffsbestimmung der Fabel die Gestalt von Gottscheds Anweisung für das Anfertigen von Dichtung gibt. Tatsächlich übernimmt er die Form, die — sichtlich im Anschluß an Gottsched — von Christian Wolffs „Philosophia practica universalis" (§ 309) 1738/9 der Vorschrift zur Herstellung von Fabeln gegeben worden war. Für Wolff war die Fabel ein wichtigster Behelf, Sittlichkeit eindringlich zu lehren, eben weil sie anschauen (coram intueri) läßt, was die Philosophie nur begrifflich sagen kann. Lessing stützt sich hier auf die Philosophie Wolffs, wie er sich sonst auf Mendelssohns Denken stützt. Er nennt den Vorgänger sogar ausdrücklich, aber nur in einer Anmerkung. Er geht über Wolff hinaus, indem er die Fabel wegen der Bestimmung, die ihr von Wolff gegeben worden ist, aus der Kunst hinausweist.

Konnte er den Schweizern unbedingter widersprechen? Ihnen war die Fabel eine Höchstleistung der Poesie. Er erblickt überhaupt nicht Poesie in ihr. Aber auch nicht einen Anlaß zu malerischem Ausdruck, wie ihn die Schweizer liebten. Zum ersten Mal spielt hier Lessing den Begriff einer „Handlung" (die doch in der Fabel unerläßlich ist) gegen den Anspruch aus, daß der Dichter die Aufgabe erfüllen solle, etwas Malbares zu schaffen und es im Wettbewerb mit dem Maler sprachlich zu gestalten.

Seine eigenen Fabeln treiben die Wortsparsamkeit bis ins Äußerste. Zugelassen wird nur, was unmittelbar dem moralischen Satz dient oder ihn schon so unverkennbar kennzeichnet, daß er ganz verschwiegen bleiben darf. Fabelepigramme nannte sie bald darauf die Kritik. Sie sind trotz allem eine Leistung der Kunst. Trocken und hölzern hätte werden können, was aus einer derart entsagenden Theorie der Fabel hervorging. Lessings Fabeln eröffnen weite Spiegelungen. Sie verraten zuweilen die starken innern Erlebnisse, aus denen sie hervorgegangen sind. Sie drücken solches Erleben in der Sprache aus, die wie keine andere Lessing eingeboren war. Lessing sah die Welt in den Bildern der Fabel. Seine Metaphorik holt ihre Mittel aus solcher Welt, natürlich nicht bloß aus der Tierfabel. Vernimmt er außerhalb der Fabel irgendwo solche Sprache, so haftet sie in seinem Gedächtnis. Als er bei Plutarch las, daß, wer mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Türen öffnen will, nicht sowohl beide Werkzeuge verdirbt, als vielmehr des Nutzens beider Werkzeuge sich beraubt: da fühlte er, daß ihm mit der Sprache der Fabel seine eigene Aufgabe bestimmt war. In diesem Sinn war ihm La Fontaine einer, der sich des Nutzens der Fabel beraubt, indem er sie zu falschen Zwecken verwertet. So gedacht ist Lessings eigene Fabel von dem törichten Schützen, der seinen Bogen immer kunstreicher schnitzte, bis er ihm zerbrach.



79. Lessing. Bildnis von May. Halberstadt, Gleimhaus
(Dieses Bildnis verwahrte Goethe längere Zeit unter besonderer Wertschätzung)

Lessings Fabel dient immer wieder zur Klärung von Fragen der Literatur. Sie wird ihm tatsächlich zum Ersatz für das Epigramm. Viel später ergründeten seine „Anmerkungen über das Epigramm" mit den Mitteln der Abhandlungen über die Fabel das Wesen des Sinngedichts. Immer noch ist ihm Antike das ausschlaggebende Muster. Doch nicht ein Grieche, sondern Martial vertritt diesmal die Alten. Ein wenig von Winckelmanns unbedingter Griechheit war damit aufgegeben.

Nicht Dichtung, nicht Kunst sollen Lessings Fabeln sein. Sie verkörpern indes edle Einfalt und stille Größe, schon durch den willigen Verzicht auf alle Ornamente. Herb und keusch sind sie, sie verschmähen allen sinnlichen Zauber.

Gleiches gilt noch weit mehr von „Philotas". Auf dem Weg vom Rokoko zu unbedingtem Anschluß an die griechische Antike rückt Lessing diesmal ans letzte Ende eines bewußt schmucklosen Ausdrucks. Was da entsteht, verrät nur dem Kundigen, daß es in Sophokles wurzelt. Es verzichtet auf den Chor, aber auch auf Versform. Mit Sophokles beschäftigt sich Lessing, um zu erkennen, wieweit die Lehre des Aristoteles mit der Tragödie der Griechen übereinstimmt. Richtig fühlt er, wie später Schiller, daß antike Tragödie, mit des Aristoteles Augen gesehen, in dem „König Ödipus" des Sophokles gipfelt. Pläne Lessings weisen damals auf ein verwandtes Stoffgebiet. „Philotas" ist kein analytisches Drama wie „König Oedipus". Aber die acht Auftritte des Stücks zeigen die Schlußlage eines längeren Vorgangs, lassen dem Helden ganz geringe Wahlfreiheit, öffnen ihm von vornherein nur zwei Wege: entweder Leben auf Kosten des Vaterlands oder freiwilligen Tod. In der Welt sittlicher Selbstbestimmung, die erkannt hatte, welche Verpflichtungen der einzelne für die Gesellschaft zu erfüllen hat, in der Welt, in die schon mit „Sara" Lessing eingetreten war, ist nur die Lösung möglich, die das Wohl des einzelnen dem der Gesamtheit — hier ist es das Vaterland — aufopfert. Doch Lessing gerät diesmal ins Tüfteln und ins Übersteigern. Philotas' Vater hat gesiegt. Philotas selbst aber ist gefangen genommen worden. Seine Auslieferung würde die Früchte des Siegs vernichten. Das widerspricht Philotas' sittlichem Gefühl. Allein die Nachricht kommt, daß auch der Sohn des feindlichen Fürsten gefangen ist. Nun steht Gleiches gegen Gleiches. Die Vorteile des Siegs ganz ungefährdet zu wahren, geht Philotas freiwillig aus dem Leben.

Die Stimmung der Zeit mag das rechtfertigen. „Philotas“ wird von dem Wahlspruch des Siebenjährigen Krieges getragen: Berlin sei Sparta! Aber es entspricht auch dem Wesen Lessings im Jahre 1759, die lange Reihe der Kodrus und Regulus und ihrer Verwandten zu übertrumpfen. Genau dasselbe waltet in der Szene von Lessings „Faust“, die der 17. Literaturbrief abdruckt. Ein Potenzieren, das immer wieder neue Steigerungen zuläßt. Faust will den schnellsten Geist der Hölle zum Diener haben. Das ist überliefertes Motiv der Spiele von Dr. Faust. Hier stellen sich der Reihe nach drei vor, einer schneller oder vielmehr minder langsam als der andere. Lessing benötigt ihrer sieben. Und in langer Klimax geht es fort bis zu dem, der so schnell ist wie der Übergang vom Guten zum Bösen.



80. Titel der „Briefe die neueste Literatur betreffend“. Erstausgabe

Die Sprache des „Philotas“ und der Auftritte aus Lessings „Faust“ ist knapp und gedrungen wie in den Fabeln. Abermals herrscht die Schlagkraft und die Schärfe des Epigramms. Soll edle Einfalt und stille Größe auch da erreicht werden? Entsteht nicht vielmehr in den beiden Dramen etwas, das zum Barock zurückleitet? Eine Kunst der gespannten Sehnen, die eine überstarke innere Anspannung verrät. Lessing hatte kurz vorher den bewunderten Helden aus der Tragödie hinausgewiesen. Ist Philotas nicht ein Stoiker wie der und jener bei Corneille? Gerät er nicht sogar in die Nähe einer heroischen Pose? Wohl sorgt Lessing, daß der Schluß auch Mitleid wecke. Tränen fließen auf der Bühne. In dem Auftritt aus „Faust“ bedingt schon das jähe Schrittmaß, daß er barockhaft wirkt. Er soll — sagt der Literaturbrief — aus einem der alten deutschen Faustspiele stammen. Er übertrumpft die Gotik alter deutscher Kunst. Nicht edle Einfalt, sondern fast verzwickte Verflechtung herrscht, nicht stille Größe, sondern ein gut Stück Großmannssucht ist diesem Faust eigen. Das lag vielleicht diesmal im Stoff. Es lag jedoch wohl auch dem Lessing von damals. Denn mitten in einem unbedingten Bekenntnis zur Antike bringt der 17. Literaturbrief ein paar Worte, die gar nicht das Bedürfnis nach edler Einfalt und stiller Größe verraten.

Zum erstenmal tritt Lessing rückhaltlos für Shakespeare gegen die Franzosen ein: „Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket.“ Zwei Gründe also. Und

der zweite greift die Ansicht auf, die bald zu übermächtiger, sogar für Lessing bedenklicher Geltung kommen sollte, die Lehre vom Naturgenius, der frei und ungefesselt sich über alle Regeln der Kunst erhebt. Der erste vertritt die geistige Verwandtschaft des deutschen und englischen Wesens. Er beruft sich auf altes deutsches Drama der Art des Volksschauspiels von Doktor Faust. Es bezeugt ihm, „daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüdet als die zu große Verwickelung."

In den Jahren, die zwischen „Sara" und dem 17. Literaturbrief liegen, muß Lessing innigere Fühlung mit Shakespeare gewonnen haben, vielmehr in der noch kürzern Zeit, die seit dem Brieftausch mit Mendelssohn über das Wesen des Tragischen verflossen war. Die „Dramaturgie" hat dem Literaturbrief nicht viel nachzutragen. Schon wird „Othello" gegen Voltaires „Zayre" ausgespielt. Schon wagt Lessing den Satz: „Auch nach dem Muster der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat." Im Mechanischen nur nähere sich ihnen Corneille, im Wesentlichen Shakespeare. Fast nie erreiche der Franzose den Zweck der Tragödie, fast immer, wenn auch auf sonderbarem Wege, Shakespeare.

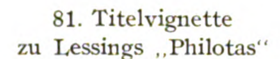
Das ist unmittelbare Folgerung aus den Briefen an Mendelssohn. Es sagt nichts anderes, als daß Corneille untragisch auf Bewunderung ausgehe, während Shakespeare die Affekte erwecke, die nach Aristoteles zu wecken sind. Es verbindet Shakespeare kühn mit Schaffen und Lehre der Antike. Genau ebenso handelt die „Dramaturgie". Und auch sie übersieht um eines Paradoxons willen, das den Franzosen allen Boden entziehen sollte, den mächtigen Gegensatz zwischen Shakespeare und dem griechischen Drama. Shakespeare der rechte Erfüller der Vorschriften des Aristoteles; und da diese Vorschriften auf die Tragödie der Griechen, besonders auf Sophokles zurückgehen, Shakespeare auch der nächste Gesinnungs- und Kunstgenosse des Sophokles. Die „Dramaturgie" nimmt dies Dogma wie etwas Selbstverständliches, wie etwas Bewiesenes hin. Gerade weil sie so wenig über Shakespeare sagt, kommt sie auch nicht von ferne an die gewaltigen Gegensätze heran, die zwischen Shakespeare und der Antike liegen. In einer Angelegenheit, die für Lessing sehr wichtig war, verharrt er bei einer beirrenden Spitzfindigkeit. Die Folge war, daß unmittelbar nach ihm die Kluft zwischen den beiden Welten nur noch viel tiefer sich öffnete. Der 17. Literaturbrief ruft zum erstenmal nach dem deutschen Shakespeare. Die Jugend, die den Ruf erfüllen wollte, kehrte sich ganz ab von der Antike und shakespearisierte noch minder im Sinn der Antike als ihr Meister.

Allein wenn 17. Literaturbrief und „Dramaturgie" sich fast decken, soweit Shakespeare in Frage steht, die „Dramaturgie" tritt nicht länger für das Große und Schreckliche ein, noch weniger für Verwicklung und gegen Einfalt. Gerade an Corneille tadelt sie das Schreckliche und Verwickelte. Sie wendet sich unzweideutig der edeln Einfalt und der stillen Größe der Antike zu. Ganz ebenso macht es Lessings Schaffen. Die Barocktöne des Auftritts aus „Faust" verklingen. Die jähe Kürze und der Heroismus des „Philotas" weichen einem gelindern und beruhigtern Ausdruck, der nur an einzelnen Stellen, dort wo es unbedingt notwendig ist, heftigern Ausbrüchen Platz läßt. Lessing ist 1759 dem Expressionismus nah. „Minna von Barnhelm" hat das völlig überwunden. Es kehrt auch später nicht wieder.

So ist das Jahr 1759 ein Höhe-, aber auch ein Wendepunkt. Die Abhandlungen über die Fabel und die Literaturbriefe stammen von einem Forscher, der weit über die Welt der bürgerlichen Tragik hinausgekommen ist. Die Fabeln reden lessingischer als „Sara". Aber noch hat



Lessing, der schon mit jedem Schritt über seine Umwelt emporsteigt, seinen eigentlichen Ton nicht gefunden. So rasch vollzieht sich dies Vorwärts und Empor seit 1755, daß eine Zeit stillen Reifens unerläßlich wurde. Als Sekretär des Generals Tauentzien konnte Lessing, nun endlich, wenn auch nur für kurze Zeit, der Sorge um das tägliche Brot ledig, auf eiliges Veröffentlichen verzichten. Sobald er wieder Bücher herausbringt, ist die wohltätige Wirkung solcher Jahre der Besinnung und des inneren Reifens mit Händen zu greifen. Fortan ersteht Meisterwerk auf Meisterwerk. Nicht Flucht aus dem Leben in beschauliche Stille, sondern Flucht vom Schreibtisch in bewegtes Kriegsleben hat das gezeitigt.




81. Titelvignette zu Lessings „Philotas“ von Joh. Wilhelm Meil

5. Reifes Schaffen Lessings

Vier Werke bezeichnen die Höhe von Lessings Wirken für die Dichtung, zwei Kunstwerke und zwei Werke über Kunst. 1766 erscheint „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, 1767 „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück“, von 1767 bis 1769 die „Hamburgische Dramaturgie“, 1772 „Emilia Galotti“. Sie keimen samt und sonders in frühern Jahren, auch die „Dramaturgie“, mag sie immer als Tagesschriftstellerwerk dem Augenblick entstammen. Die Jahre, die im Gefolge Tauentziens verbracht wurden, bereiteten auch sie vor, ebenso den „Laokoon“. Am engsten mit ihnen und mit ihrer Umwelt, dem Siebenjährigen Krieg, verknüpft ist „Minna von Barnhelm“. Lessing selbst bezeichnet das Stück als „verfertiget im Jahre 1763“. In diesem Abschlußjahr des großen Kriegs spielt das Stück. Ausdrücklich wird im zweiten Auftritt des zweiten Aufzugs das Datum des Vortages genannt: der 22. August.

Schon das feste Band, das hier Dichtung und nächste geschichtliche Wirklichkeit miteinander verbindet, rückt das Stück weit ab von der Sächsischen Komödie. Da war immer wieder die Frage erwogen worden, wie dem deutschen Lustspiel Darstellung deutschen Lebens (deutscher Sitten, wie man sagte) glücken könne. Man war sich bewußt, in allem übrigen ängstlich dem Vorgang des Auslands zu folgen. Man wollte dennoch mehr bieten als Abklatsch der Lebensschilderung dieses Auslands. In „Miß Sara Sampson“ hatte Lessing solchen Ehrgeiz ganz aufgegeben. Jetzt wagte er das volle Gegenteil, wagte zugleich etwas wirklich Gefährliches. Wäre, was ihm damals wie etwas Großes und Nachhaltiges erscheinen mußte, das Ende des langjährigen Ringens, nicht wirklich von höchster weltgeschichtlicher Bedeutung gewesen, das Stück hätte das üble Los gezogen, mit einem bald vergessenen Vorfall zu sehr verschwistert zu sein, als daß es nicht auch mit dessen Verblassen allmählich an Farbe verloren hätte. Goethe durfte im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit“ das Drama die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt nennen und seiner „nie zu berechnenden Wirkung“ gedenken. Er bezeugte damit, wie richtig Lessing gehandelt hatte. Er erkannte gut, daß hier endlich der Blick in eine höhere, bedeutendere Welt eröffnet war, aus der literarischen und bürgerlichen, in der sich die Dichtkunst bis dahin bewegt hatte.

Tatsächlich lag alles an der Persönlichkeit Friedrichs II. Er bestimmte den Maßstab der Bedeutung

Minna von Barnhelm,

oder

das Soldatenglück.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen,

von

Gotthold Ephraim Lessing.



Berlin,

bey Christian Friedrich Voß.

1767.

82. Titel der „Minna von Barnhelm" Lessings. Erstausgabe

des Stücks und der Aufnahme, die es fand. Wäre er kleiner gewesen, als Mensch wie als Herrscher, das Schicksal von Lessings Lustspiel hätte sich anders gestaltet. Der „vollkommen norddeutsche Nationalgehalt", den in „Minna von Barnhelm" Goethe feststellt, ruht in der Tatsache, daß nie wieder durch einen Dichter mit gleicher Kunst und mit gleicher Würde das Wesen des großen Königs abgespiegelt worden ist, aber auch des Preußentums, das er in schwerer Zeit nach seinem Willen geformt hatte. Unbyzantinischer ist einem Fürsten kaum je gehuldigt worden als in Minnas Bemerkung, daß Friedrich II., der ein großer Mann sei, auch wohl ein guter Mann sein möge. Die ganze Haltung der preußischen Soldaten des Stücks, vielleicht etwas übermäßig unterstrichen durch die entgegengesetzte Lebensführung des Glücksritters aus Frankreich Riccaut, beweist, zu welcher Stufe von Sittlichkeit Friedrich seine Leute emporgehoben hat. Um so trauriger wirkt freilich die Tatsache, daß Friedrich für den Sachsen Lessing, der wie kein anderer die reine Höhe des preußischen Lebensgefühls von damals erfaßt und ausdrückt, dank Voltaires klatschhafter Eifersucht gar kein Verständnis haben, ihn sogar für einen anrüchigen Gesellen halten konnte.

Die Menschen des Stücks stehen auf einer weit höhern Stufe als die nicht nur der üblichen Sächsischen Komödie, auch des jungen Lessing. Sie haben eine ganz andere Geistes- und Herzensbildung. Sie wissen sie auch — voran Franziska und ihr Partner Werner — anders in Worte umzusetzen, allerdings auf Kosten der Komik. Ungemilderte Komik ist in „Minna" nur den Tiefststehenden zugewiesen, Just und dem Wirt, dann der Chargenfigur Riccaut. Das erinnert an Holberg. Nicht aber wird von Lessing die Führung des Vorgangs diesen Trägern des Komischen überlassen, sondern Tellheim und Minna, beide ausgeprägte Persönlichkeiten, halten die Zügel fest in der Hand; sie sind viel zu selbständige Menschen, als daß sie auch nur von ferne den Liebespaaren Holbergs glichen. Vollends steht nicht wie bei Gellert Karikaturhaftes neben enger Philistersittlichkeit, Belachenswertes neben Langweiligem. Charaktertypen nach dem alten Brauch sind abermals nur die tiefstehenden Figuren. So aufdringlich wie in der Sächsischen Komödie werden sie nie, weil sie nur wenig Raum im Stück einnehmen. Völlig verliert sich das Charaktertypische, wo das Wesen friderizianischen Soldatentums darzustellen ist.

An Diderots Wunsch, das „honnête" eines Standes auf die Bühne zu bringen, erinnert Tellheim wie sein Wachtmeister, aber auch Just, soweit er unerschütterliche Treue zu Tellheim erhärtet. Englisches Lustspiel hatte den Soldaten schon weit von den Bramarbasbräuchen abgerückt, die auch noch bei dem jungen Lessing sich bemerklich machen. Überhaupt nutzt Lessing — diesmal wie immer nimmt er unbedenklich auf, was ihm für seine Zwecke tauglich erscheint — Motive des Engländers George Farquhar, der schon um 1700 dem Lustspiel Menschen statt der Typen zuführte. Deutlich aber wird, daß Lessing vielmehr in das Gebiet des bürgerlichen Schauspiels hinübergreift, dem Lustspiel daher Begebnisse und Konflikte von einem Ernst zumutet, die dem Wesen der Komödie nicht unbedingt zukommen. Wenn die Romantik eines Tags die Anklage erhob, daß die Komödie sich gewöhnt habe, komische Energie durch tragische zu ersetzen und ernsthafte dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit komischen Reizen zu schmücken, so meinte sie freilich die fast gesamte Entwicklung des Lustspiels nach Aristophanes und spielte tatsächlich gegen sie die Komik des Aristophanes aus. Allein Lessing wird in „Minna" zum vollen Widerspiel des Aristophanes und treibt den Lebens-

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt. (Die Scene, der Saal)

v. Tellheim von der einen u. Werner von der andern Seite.

v. Tellheim. Ha, Werner! ich suche dich überall. Wo steckst du?

Werner. Und ich habe Sie gesucht, Herr Major; so geht's mit dem Suchen. — Ich bringe Ihnen gar eine gute Nachricht.

v. Tellheim. Ah, ich brauche itzt nicht deine Nachrichten; ich brauche dein Geld. Geschwind, Werner, gieb mir so viel du hast; und dann suche so viel aufzubringen, als du kannst.

Werner. Herr Major? — Nun, bey meiner armen Seele, habe ich's doch gesagt: er wird Geld von mir borgen, wenn er selber welches zu verleihen hat.

v. Tellheim. Du suchst doch nicht Ausflüchte?

Werner. Damit ich ihm nichts vorzuwerfen habe, so nimmt er mir's mit der Rechten, und giebt mir's mit der Linken wieder.

v. Tellheim. Halte mich nicht auf, Werner! — Ich habe den guten Willen, dir es wieder zu geben; aber wenn und wie? — Das weiß Gott!

Werner. Sie wissen es also noch nicht, daß die Hofstaatscasse Ordre hat, Ihnen Ihre Gelder zu bezahlen? Eben erfuhr ich es bey —

v. Tellheim. Was plauderst du? Was läßest du dir weis machen? Begreifst du denn nicht, daß, wenn es wahr wäre, ich es doch wohl am ersten wissen müßte? — Kurz, Werner, Geld! Geld!

Werner. Je nu, mit Freuden! hier ist was! — Das sind die hundert Louisdor, und das die hundert Ducaten. — (giebt ihm beides)

v. Tellheim. Die hundert Louisdor, Werner, geh u. bringe Justen. Er soll sogleich den Ring wieder einlösen, den er heute früh versetzt hat. — Aber wo wirst du mehr hernehmen, Werner? — Ich brauche weit mehr.

Werner. Dafür lassen Sie mich sorgen. — Der Mann, der mein Gut gekauft hat, wohnt in der Stadt. Der Zahlungstermin wäre zwar erst in vierzehn Tagen; aber das Geld liegt parat und ein halb Procentchen Abzug —

v. Tellheim. Nun ja, lieber Werner! — Siehst du, daß ich meine einzige Zuflucht zu dir nehme? — Ich muß dir auch alles vertrauen. Das Fräulein hier, — du hast sie gesehn, — ist unglücklich —

Werner. O Jammer!

v. Tellheim. Aber morgen ist sie meine Frau. —

Werner

Lessings „Minna von Barnhelm". Beginn des 5. Aufzuges.

Handschrift des Dichters im Besitz der Frau Geheimrat Lessing, Berlin.

Werner. O Brüder!

v. Tellheim. Und übermorgen geh ich mit ihr fort. Sie muß fort, ich will fort. Lieber ein alles im Stiche gelassen! Wer weiß, wo mir sonst ein Glück aufgehoben ist. Wenn du willst, Werner, so komm mit. Wir wollen wieder Dienste nehmen.

Werner. Dienstnehmen? — Aber doch wo Krieg ist, Herr Major?

v. Tellheim. Wo sonst? — Geh, lieber Werner, wir sprechen davon weiter.

Werner. O Herzensmajor! — Übermorgen? Warum nicht lieber morgen? — Ich will schon alles zusammenbringen. — In Persien, Herr Major, giebt's einen trefflichen Krieg; was meinen Sie?

v. Tellheim. Wir wollen das überlegen; geh nur, Werner! —

Werner. Juchhe! Es lebe der Prinz Heraklius! (geht ab)

Zweyter Auftritt.

v. Tellheim.

Wie ist mir? — Meine ganze Seele hat neue Triebfedern bekommen. Mein eigenes Unglück schlug mich nieder; machte mich ärgerlich, kurzsichtig, schüchtern, lässig: ihr Unglück hebt mich empor, ich sehe wieder frey um mich, und fühle mich willig und stark, alles für sie zu unternehmen. — Was verweile ich noch? (will nach dem Zimmer des Fräuleins, aus dem ihm Franciska entgegenkömmt)

Dritter Auftritt.

Franciska. v. Tellheim.

Franciska. Sind Sie es doch? — Es war mir, als ob ich Ihre Stimme hörte. — Was wollen Sie, Herr Major?

v. Tellheim. Was ich will? — Was macht dein Fräulein? — Komm! —

Franciska. Sie will den Augenblick ausfahren.

v. Tellheim. Und allein? ohne mich? wohin?

Franciska. Haben Sie vergessen, Herr Major? —

v. Tellheim. Bist du nicht klug, Franciska? — Ich habe sie gereizt, und sie ward empfindlich: ich werde sie um Vergebung bitten, und sie wird mir vergeben.

Franciska. Wie? — Nachdem Sie den Ring zurückgenommen, Herr Major?

v. Tellheim. Ha! — Das that ich in der Betäubung. — Jetzt denk ich erst wieder an den Ring. — Wo habe ich ihn hingesteckt? — (er sucht ihn) Hier ist er.

Franciska. Ist er das? (indem er ihn wieder einsteckt, bey Seite) Wenn er ihn doch genauer besehen wollte.

v. Tellheim.





83—85. Chodowieckis Kupferstiche zu Lessings „Minna von Barnhelm“

ernst, der sich auf dem Wege zur Rührkomödie immer mehr durchgesetzt und das Lustspiel zur nächsten Vorstufe des bürgerlichen Schauspiels gemacht hatte, nahe ans Tragische heran.

Oder ist, was Tellheim veranlaßt, auf Minna zu verzichten, wirklich nur ein Wahngebild von Ehre? Und bedarf es nur der Zerstörung dieses Wahngebildes und nicht vielmehr voller Wiederherstellung einer mit Unrecht angezweifelten Ehre, den guten Ausgang zu erzielen? Tellheim ist zu Beginn des Stücks unversehens nicht nur ein Mittelloser, ihm wird auch vorgeworfen, daß er unlauter gehandelt hat. Die echte Liebe eines hochgemuten Weibes kann trotzdem an ihm festhalten. Als Ehrenmann und als früherer Offizier Friedrichs II. darf er jedoch Minna nicht zumuten, seine Gattin zu werden, ehe seine Unschuld nachgewiesen ist. Erst nachdem das geschehen ist, wird sie tatsächlich sein Weib.

Gewiß beruht die Verdächtigung auf einem Versehen. Schiller und die Romantik wiesen dem Lustspiel das Gebiet der Erkenntnisirrtümer, der Tragödie das der sittlichen Entscheidungen zu; „Minna“ bewegt sich so haarscharf an der Grenze von Erkenntnisirrtum und sittlicher Entscheidung, daß der Stoff ebensogut zu einem Lustspiel wie zu einem Trauerspiel getaugt hätte. Nur dank dieser Tatsache kann Tellheim sich zu einer der typischen Gestalten von Lessings Dramatik entwickeln, zu einem, dessen sittlicher Affekt mit seiner Umwelt in Gegensatz gerät, der zugleich seine Sittlichkeit wahrt, indem er sich den Wünschen dieser Umwelt nicht beugt. Nur weil der Grund dieses sittlichen Konflikts, die falsche Anklage, leichter zu beseitigen ist, als Tellheim selbst meint, gewinnt die Verbitterung, der er sich hingibt und die ihn Minna von sich weisen heißt, etwas von unnötiger Übersteigerung, also eines Fehlgreifens des Verstands, wie es dem Lustspiel taugt. Daß indes die Anklage in nichts zusammenfällt, liegt das nicht an dem Fürsten, der nicht bloß ein großer, auch ein guter Mann ist? Das Stück wurde ein rechtes Lustspiel, nur weil in dieser friderizianischen Luft ein Begebnis un-



86. Kupferstich zu Lessings „Minna von Barnhelm" im Gothaer Theaterkalender 1779

tragisch verlaufen darf, das unter andern Voraussetzungen zu einer Katastrophe sich gestalten könnte. Von dieser Seite gewinnt „Minna" auch ihre volle innere Geschlossenheit. Vorgang und Umwelt sind völlig auf einen und denselben Ton gestimmt.

Komik im strengen Sinn des Worts wird nicht bloß gewahrt, weil Lessing mit ungemeiner Kunst des Abschattens von Tellheims hamlethaft grüblerischer Natur seine Menschen durch viele Stufen weiterleitet bis zu dem Spitzbuben von Wirt, dem ehrlichen Rauhbein Just und dem offenherzigen Falschspieler Riccaut. Auch nicht bloß weil auf dieser Stufenleiter Komisches und Rührendes sich zuweilen mischt, wie es echter Humor liebt, Lächeln und Tränen sich miteinander verbinden. (Zuweilen wird die Rührung für unser Gefühl aufdringlich und fußt in dem üblen Edelmut in Geldangelegenheiten, den das spätere deutsche Rührstück zu Tode hetzte.) Vielmehr paart Lessing mit der Linie, die von Tellheims gekränkter und wiederhergestellter Ehre vorgezeichnet wird, eine zweite; sie ist durchaus auf ein Spiel des berechnenden, doch auch irrenden Verstands angelegt. Es ist die Ringintrige.

Diese Linie zeichnet den Aufbau des ganzen Stücks vor, sie gibt dem Stück Inhalt, sie füllt die Aufzüge, die bis zur Wiederherstellung von Tellheims Ehre sich abspielen, mit Vorgang und dramatischem Spiel, ja sogar noch die Auftritte, die dem Eintreffen von Friedrichs II. entlastendem Handschreiben folgen. Schon zu Beginn des Stücks wird das vorbereitet. Dem vierten Aufzug, der schwersten Aufgabe eines Fünfakters, schenkt die Ringintrige seinen Reiz. Diesen Aufzug noch durch eine weithin sichtbare Episodenfigur, die sonst im Stück nicht erscheint, durch Riccaut, zu stützen, mag Lessing von Plautus gelernt haben. Allein gerade im vierten Aufzug zeigt Minna durch die Wendung, die sie dem Spiel mit dem Ringe gibt, entscheidende Züge ihres Wesens, ihres Scharfsinns, ihrer Menschenkenntnis, ihrer Lebenskunst. Daß sie zuletzt im Verwerten solcher Fähigkeiten sich vergreift, zählt gleichfalls zu den rechten Zügen einer Komödie, ist abermals Irrtum des Verstands und nicht des Herzens.

Ob indes der Gang der Ringintrige leicht sich durchschauen läßt? Die Frage könnte mit der andern erwidert werden, ob es für den künstlerischen Zweck nötig ist, die ganze Intrige bis in die Einzelheiten ihres Ablaufs dauernd vor dem innern Auge zu haben. Mag, wer das Stück ganz erfassen will, sich das etwas ausgetüftelte Hin und Her der Schicksale des Rings aufzeichnen. Überraschung und Spannung ergibt sich durch den Ring auch dem, der das nicht tut; vor allem von der Bühne herab.

In Shakespeares „Kaufmann von Venedig" spielt, auch recht verwickelt, eine ähnliche Ringintrige hinein. Sie bereichert den Schluß des Stücks, sie hat nicht von ferne die Bedeutung, die bei Lessing das Wandern des Rings gewinnt. Sie bleibt im Rahmen bloßen Neckens.

Hat Lessing dies Motiv bewußt übernommen und weitergetrieben? Wenn es der Fall gewesen ist, so wäre das nur ein neuer Beleg seines Brauchs, Altbewährtes für seine Zwecke zu nutzen. Shakespeare gewönne dann für „Minna" die Bedeutung, die für „Sara" die ältern

Stücke von Medea haben. Was bei Shakespeare lustspielmäßig wirkt, muß Gleiches auch in anderm Gewande bewähren. Gerade indes weil bei Lessing solche nahe Berührung mit Shakespeare ungemein selten ist, fiele um so schwerer ins Gewicht, wieweit hier tatsächlich Übereinstimmung besteht, wieweit nicht. Bald trat der Sturm und Drang mit Stücken auf, die mit einzelnen Werken Shakespeares unmittelbar wetteiferten. Lessing tut das nie. Nur ein fast nebensächliches Motiv Shakespeares wird in „Minna“ zum Träger eines guten Teils des ganzen Vorgangs. „Wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.“ So heißt es im 73. Stück der „Dramaturgie“ angesichts von Chr. Felix Weißes „Richard dem Dritten“. Hier empfiehlt Lessing, aus einzelnen Gedanken Shakespeares ganze Auftritte, aus einzelnen Auftritten Shakespeares ganze Aufzüge zu machen. Wenn die Ringintrige der „Minna“ wirklich auf dem „Kaufmann von Venedig“ beruht, so verlangt die „Dramaturgie“ bloß, was von Lessing selbst in „Minna“ bescheidentlich geleistet worden war.

Laokoon:
oder
über die Grenzen
der
Mahlerey und Poesie.

Υλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλυτ. ποτ Αθ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἐνδ.

Mit
beyläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;
von
Gotthold Ephraim Lessing.
Erster Theil.

Berlin,
bey Christian Friedrich Voß.
1766.

87. Titelblatt des „Laokoon“ Lessings. Erstausgabe

Lessings „Laokoon“ hat auch noch der Banause rasch zur Hand, wenn es zu sagen gilt, ob und wieweit ein Werk bildender Kunst ins Dichterische, eine Dichtung ins Gebiet bildender Kunst hinübergreift. Kein anderes Ergebnis der ästhetischen Selbstbesinnung Lessings ist der Nachwelt gleich geläufig geblieben. Auch wer die Grenzen zwischen den beiden Kunstgebieten nicht für etwas ein für allemal Festes und Unverrückbares hält, nennt gern Lessing als den Verfechter der entgegengesetzten Ansicht. Es ist, als wäre Lessing allein Anwalt dieser Meinung, als hätte keiner vor ihm Verwandtes vertreten.

Das Gegenteil ist richtig. „Laokoon“ bringt sogar recht wenig, was nicht andere schon gesagt hätten. Er bringt nicht einmal alles, was schon vorgebracht worden war. Darum konnte Herder Scheidungen des „Laokoon“ sofort weitertreiben, dem Scheidekünstler Lessing nachweisen, daß er nicht fein genug geschieden habe. Er konnte Lessing mit dessen eigenen Waffen schlagen. Abermals zeigt sich, daß Lessing Antworten auf Fragen der Elementarästhetik gern von andern übernimmt. Abermals ist Mendelssohn eine unentbehrliche Stütze.

Die Frage nach den eigentlichen Mitteln der einzelnen Künste ist dem 18. Jahrhundert von Anfang an bedeutsam. Sie lag in der Richtung eines Forschens, das den besondern Leistungen der einzelnen Sinnesorgane nachging. Seit dem 16. Jahrhundert trieb man das. Du Bos, der Gewährsmann der Schweizer, trennte 1719 in diesem Sinn die „Zeichen“, mit denen einerseits Musik, anderseits Malerei arbeitet, von denen der Dichtung. Natürliche heißen ihm jene, künstliche diese. Denn Sprache, das Mittel der Dichtung, sei nicht durch ein inneres Band mit dem Begriff verknüpft, den sie ausdrücken wolle. Dagegen seien die Töne der Musik Zeichen, die der Natur unmittelbar entstammten; die Farben und Formen der Malerei zeigten vollends den bewegten Körper selbst. Du Bos' „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ sind freilich nicht das Werk eines klarordnenden Systematikers. Ein Feinfühliger verrät, wo er



88. Die Laokoongruppe. Rom, Vatikan. Photographie

die Grenzen der Künste ahnt, wo er etwas beobachtet, das nur von Dichtung, oder etwas, das nur von Malerei ausgedrückt werden kann. Er weiß, daß der ganze Gehalt von Corneilles berühmtem „Qu'il mourût!", dem Verdammungsurteil, das ein Stoiker über seinen Sohn fällt, niemals in ein Gemälde umzusetzen wäre. Er legt indes viel Wert auf die Fähigkeit der Dichtung, durch das Wort innere Anschauung zu wecken. So konnte er den Schweizern zu einer Stütze ihrer malerischen Dichtung werden. Gerade gegen solche Wortmalerei kämpft der „Laokoon".

Schärfer erfaßte Diderot um 1750 die „Zeichen" der einzelnen Künste. Er setzte fest: „Chaque art d'imitation a son hiéroglyphe." Er fragte grundsätzlich nach den Fällen, in denen nur ein einziges Zeichen und kein anderes möglich ist. Die Pantomime offenbarte leicht, welche Zeichen ihr verschlossen sind. Umgekehrt verdeutlichten ihm der Blinde und der Taubstumme, wie die Welt sich darstellt, wenn eine Reihe der üblichen Zeichen dem einzelnen unkenntlich wird.

„Zeichen" ist das Ausdrucksmittel eines geistigen Inhalts, ist die Gestalt, die ein Gehalt annimmt. Ins Neuplatonische versetzt die Lehre von den Zeichen. Sinnbilder, Symbole sind die Zeichen. Das Wort ist etwas Symbolisches. Aber auch die Züge eines Gesichts verraten etwas Innerliches, Verborgenes. So lebt sich in Hamanns Lehre vom Wort und von dessen symbolischem Wesen, ebenso in Lavaters Physiognomik die Lehre von den Zeichen aus. Sprache der Natur wurde im 18. Jahrhundert genannt, was wie ein Zeichen Gottes in der Natur, Sprache der Kunst, was im Gegensatz zu begrifflichem Wortausdruck aus dem Kunstwerk erfühlt werden konnte. Das Wort „Chiffresprache der Natur" erscheint in diesem Zusammenhang. All das entspricht der Vorstellung, daß in der Erscheinungswelt etwas Göttlichgeistiges sich birgt, dessen eigentliches Wesen nur in abgeblaßter Gestalt sich den Sinnen kundgibt. Das ist platonische Betrachtungsweise in der besondern Form, die von Plotin der Ideenlehre Platons gegeben wird.

Anders meint es Diderot. Ihm bedeutet Erkenntnis durch die Sinne weit mehr als denen, die von Platon kommen. Um so wichtiger ist ihm, zu entscheiden, wieweit der einzelne Sinn das Weltbild bestimmen kann. Er wendet solche sensualistische Weltauffassung auf die Kunst an. Er entdeckt mit Feingefühl und mit Schärfe, wo die einzelne Kunst ihre Mittel mißbraucht und dem Sinnengebiet, das ihr gehört, Ansprüche zumutet, denen es nicht gewachsen ist, vor allem, wo gemalt wird, was sich nicht malen läßt oder was nur im Bericht des Dichters große

Wirkung erzielt, auf der Leinwand hingegen an Wirkung verliert. Er gelangt auf solchem Weg bis zu der Umkehrung des oft angeführten Worts von Horaz und kündet: Ut pictura poesis non erit.

Lessing berührt sich auf Schritt und Tritt mit Diderot, auch wo er sicherlich Diderots gleiche Äußerungen noch nicht kennen konnte. Zwecklos wäre es, Abhängigkeit Lessings von Diderot bis ins Kleinste errechnen zu wollen; oder gar wechselseitige Abhängigkeit des einen vom andern. Die Dinge waren damals schon so im Flusse, daß zwei wahlverwandte Denker zu gleichen Ergebnissen gelangen mußten angesichts des verhältnismäßig nicht sehr großen Umkreises von Fragen, die immer wieder erörtert worden waren. Darum erscheinen bei beiden immer wieder dieselben Fälle: Helena bei Homer und Alcina bei Ariost oder der trauernde Agamemnon des Timanthes, der jammernde Philoktet des Sophokles und anderes. Daß bildende Kunst nur einen einzigen Augenblick darstellen kann, daß sie daher den fruchtbarsten wählen muß, ist damals schon allgemein bekannt.



89. Die Laokoongruppe. Alter Umrißstich

Als um 1700 Shaftesbury ausführlich erwog, wie die Erzählung des Xenophon, die Herkules am Scheideweg zeigt, in ein Gemälde sich umwandeln lasse, nahm er schon das Wichtigste vorweg. Sein Neffe James Harris gelangte in dem „Discourse of Music, Painting and Poetry“ von 1744 (er wurde 1756 verdeutscht) dank der Verwertung der Begriffe „ergon“ und „energeia“ des Aristoteles und dank ihrer Verknüpfung mit dem Gegensatz „Nebeneinander im Raum“ und „Nacheinander in der Zeit“ nicht nur unmittelbar an Lessing heran; er überholte ihn sogar, indem er feststellte, daß Dichtung zwar wie Musik nicht ein „ergon“ schaffe, sondern durch „energeia“ wirke, allein durch die Fähigkeit der Sprache, Vorstellungen zu wecken, über die engern Grenzen der Musik hinausschreiten dürfe. Auf Harris gestützt, konnte Herder später Lessings Ordnung der Künste umstoßen und verbessern.

Schon der Untertitel des „Laokoon“ erweckt ja Bedenken. Er deutet auf den Gegensatz von Malerei und Dichtung. Das ganze Werk bezeugt, daß vielmehr der Gegensatz von bildender Kunst und Dichtung gemeint ist. Lessing erblickt überdies in der Plastik das Entscheidende, ordnet ihren Bräuchen die Malerei unter, bemißt die Malerei einseitig vom Standpunkt antiker Plastik. Schon da zeigt sich, wie er sich von Winckelmann bestimmen läßt. Mit Winckelmann ist er überzeugt, daß die bildende Kunst der Griechen nur das eine Ziel hatte, Schönes darzustellen. Dies Schöne wird durchaus auch von Lessing gefaßt als Betätigung edler Einfalt und



90. Die von Lessing zitierte Darstellung des Laokoon im „Englischen Virgil" Drydens. (Laokoon, I. Teil, 5. Kap.)

stiller Größe. Es wird aller Kunst zum Maßstab und Vorbild gemacht. Der „Laokoon" kämpft gegen Barock genau so eifrig wie Winckelmann. Noch später wahren diesen Standpunkt die „Briefe antiquarischen Inhalts" von 1768/9 und die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" von 1769.

Wie auf dem Gebiet der Fabel und der Tragödie für Lessing seit Winckelmanns Schrift von 1755 griechische Dichtung kanonischen Wert hat, so im „Laokoon" die Plastik der Griechen. Sophokles verharrt an der Stelle, die er schon 1759 bei Lessing erreicht hat. Den Kanon des Epos bezeichnet Homer. Der ganze „Laokoon" gibt bindende Beobachtungen nur dem, der ganz ebenso von der kanonischen Bedeutung griechischer Klassik überzeugt ist. Aber wegen solcher Haltung, also dank der Abhängigkeit von Winckelmann ist das Werk das wirksamste Mittel geworden, Winckelmanns Kunstauffassung dem deutschen Klassizismus einzuprägen.

Es ist echt lessingisch, daß trotzdem der „Laokoon" von einem Einwand gegen Winckelmann ausgeht, sogar seinen Titel diesem Einwand dankt und daß er zuletzt Winckelmanns Hauptwerk, die „Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 im einzelnen berichtigt.

Viel zu winckelmannisch sah Lessing antike Plastik, um das eigentlich Irrige von Winckelmanns Worten über die Laokoongruppe zu erkennen. Auch Lessing nahm keinen Anstand daran, daß Winckelmann dies Werk ausgesprochenen antiken Barocks in die entgegengesetzte Formenwelt der edeln Einfalt und der stillen Größe verschiebt. Vielmehr dient ihm Winckelmanns Vergleich der Gruppe mit der Darstellung des Vorgangs in Vergils „Aeneis" zum Ausgangspunkt für die Scheidung von Dichtung und „Malerei". Die ersten fünfzehn Stücke des „Laokoon" gewinnen, scheinbar in zufälligem Hin und Her des Forschens, schon Entscheidendes. Sie ersteigen ihre Höhe in den Erörterungen des fruchtbaren Augenblicks. Sie wenden sich gegen das Bedürfnis der Dilettanten, fesselnde Stellen von Dichtungen um jeden Preis in Bilder umgesetzt zu wissen. Mehr und mehr steigert sich auf diesem Pfad das Gefühl des Lesers, daß die Gebiete beider Künste sich deutlicher abgrenzen lassen, als es landläufig geschieht. Nach solcher Vorbereitung stellt Lessing im sechzehnten Stück das Steuer jäh um. Er analysiert nicht länger bezeichnende Fälle, sondern geht deduktiv vor. Raum und Zeit, Nebeneinander und Nacheinander, Körper und Handlungen sind die Begriffspaare, auf die er die beiden gegensätzlichen Künste zurückführt. Das erinnert an Harris. Lessing bleibt hinter

Harris zurück, indem er, dem Figuren und Farben als „Zeichen" der „Malerei" erscheinen, schlechthin der Dichtung als „Zeichen" die artikulierten Töne zuweist, als ob sie nicht in weit strengerm Sinn die „Zeichen" der Musik wären.

Die volle Schärfe der Scheidung wird etwas gemildert, wenn Lessing zeigt, wieweit Handlung auch durch Körperdarstellung, wieweit Körperliches durch Handlung angedeutet werden kann. Eine reiche Fülle von Belegen folgt.

Mendelssohn hatte, besonders in den „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" von 1758, das vorbereiten helfen. Du Bos und Diderot sprechen aus seinen Darlegungen. Er hatte Übergriffe einer Kunst in das Gebiet einer andern duldsamer zugegeben. Allein wenn er sogar noch mehr theoretische Darlegung dem Freunde zu Gebote gestellt hätte, das Entscheidende des „Laokoon" hat er so wenig erreicht wie die Mehrzahl der ältern Erörterer des Gegenstands. Die Vorrede des „Laokoon" gibt der Erwartung Ausdruck, daß, wenn Lessings Raisonnement nicht so bündig sei wie das A. G. Baumgartens, seine Beispiele doch mehr nach der Quelle schmeckten. Keiner, auch nicht Diderot, der bald da, bald dort ein feinsinniges Wort hinwirft, hatte bisher das Fragengebiet an gleich vollständiger Sammlung von Einzelfällen ergründet, dargestellt und beantwortet, keiner aus einem vielgestaltigen, auseinanderstrebenden, schwer zusammenfaßbaren Stoff einen gleich kunstvoll einheitlichen Bau aufgeführt. Die Abhandlungen über die Fabel scheiden sich übersichtlich in fünf sauber getrennte Abschnitte. Der Reihe nach wird das Wesen der Fabel, der Gebrauch der Tiere, die Einteilung, der Vortrag, der didaktische Wert der Fabel vorgenommen. Die Gestalt der Abhandlungsreihe ist bedingt durch die logisch geordnete Abfolge der Gesichtspunkte. Sie soll nicht durch irgendwelche künstlerische Einkleidungsform verdeckt werden. Der „Laokoon" erweckt den Anschein eines freien Schweifens, will ausdrücklich bloß den Weg eines Spaziergängers einschlagen. Tatsächlich gewinnt er an Überredungskraft, indem er mit einem wirksamen Stimmungsakkord einsetzt, mit den Worten Winckelmanns über die Laokoongruppe und mit der Kritik dieser Worte, dann auf analytischer Bahn auf die entscheidenden Schläge vorbereitet und endlich den schon halbgewonnenen Leser durch die knappe und schlichte Formung einer Schlußfolge und durch deren lange Belegreihe scheinbar unwiderleglich überredet. Diesmal bestimmt nicht der Inhalt, der vorzutragen ist, allein die Gestaltung. Sondern eine Architektonik wird gewählt, die von entscheidender Wirkung ist. Der „Laokoon" hat — wie man das nennt — mehr „Form" als sonst ein Werk deutscher Geistesarbeit.

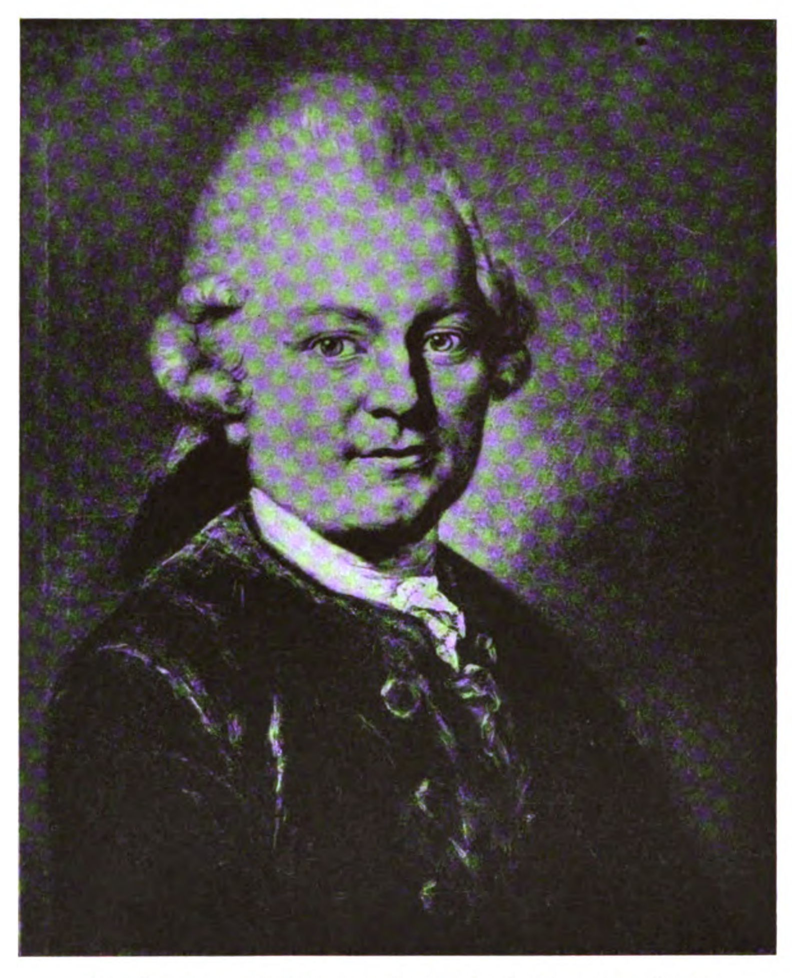
Bisher hatte Lessing nur durch das Lebendige seiner Wortkunst zu wirken gesucht. So behalten noch die Arbeiten von 1759 etwas vom beweglichen, übertemperamentvollen Stil des „Vademecums". Jetzt ist Abklärung erreicht. Dem 17. Literaturbrief verwandt ist der Eingang der zweiten Abhandlung über die Fabel:

„Der größte Teil der Fabeln hat Tiere, und wohl noch geringere Geschöpfe, zu handelnden Personen. — Was ist hiervon zu halten ? Ist es eine wesentliche Eigenschaft der Fabel, daß die Tiere darin zu moralischen Wesen erhoben werden ? Ist es ein Handgriff, der dem Dichter die Erreichung seiner Absicht verkürzt und erleichtert ? Ist es ein Gebrauch, der eigentlich keinen ernstlichen Nutzen hat, den man aber, zu Ehren des ersten Erfinders, beibehält, weil er wenigstens schnackisch ist — quod risum movet ? Oder was ist es ?"

Die betonte Überlebendigkeit verschwindet im „Laokoon" und weicht scharfrechnender Dialektik, gleich in der „Vorrede":

„Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere





91. Lessing. Bildnis von A. Graff. Berlin, Privatbesitz

hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.“

Die Kunst der Periodenbildung hat eine Stufe erstiegen, die 1759 noch nicht erreicht ist.

„Laokoon“ ist Bruchstück geblieben. Hätte Lessing das ganze Werk im Sinn einer Baukunst gestaltet, die eine wohlberechnete Form unter der Hülle zufälligen Nacheinanders birgt? Die „Dramaturgie“ kehrt ohne Bedenken zu der lockeren Aneinanderreihung zurück, die für Tagesschriftstellerei Lessing seit seinen Anfängen, ganz besonders in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“, den sogenannten Literaturbriefen, seit 1759, benutzt hatte. Besprechungen der Bühnenstücke, die der erste Versuch, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen, die Hamburger „Entreprise“, in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit vorführte, leiten rasch und zwanglos zur Erwägung der dramaturgischen Grundfragen. Je näher der Zusammenbruch des Hamburger Unternehmens kam, desto weniger band sich Lessing an die einzelne Aufführung und an ihren Tag. Ganze Reihen von Stücken der „Dramaturgie“ dienen zuletzt theoretischer Erwägung, ohne daß zwischen ihnen und dem Repertoire eine strenge Verbindung waltet.

Der erste und einzige Teil des „Laokoon“ hatte Homer gern als Zeugen angerufen. Daher steht das Epos hier im Vordergrund. Die geplante Fortsetzung wäre vielleicht dem Drama gerechter geworden. Die Ergebnisse des Briefwechsels mit Mendelssohn aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre endlich ausführlicher vorzutragen und zu begründen als im 17. Literaturbrief, gestattete die „Dramaturgie“.

Immer noch steht im Mittelpunkt die Begriffsbestimmung der Tragödie nach Aristoteles. Das 77. Stück der „Dramaturgie“ verdeutscht die entscheidenden Wendungen dieser Definition: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket.“

Vor kurzem meinte man, diese Verdeutschung mit einem Schlag zu erledigen, indem man mit Jakob Bernays das Wort „Katharsis" nicht mit Reinigung, sondern mit Entladung übertrug, den Anreiz der Tragödie also in der lustvollen Entladung bedrückender Affekte suchte. Seitdem haben wieder minder Bernaysgläubige in dem Wort „Reinigung" das erkennen wollen, was mit „Katharsis" eigentlich gemeint ist. Doch mag Lessing den ihm kanonischen Aristoteles richtig verdeutscht haben oder nicht, von größerer Wichtigkeit ist, Lessings eigene Fassung des Tragischen aus seinem Übersetzungsversuch herauszuschälen.

Hamburgische Dramaturgie.



Erster Band.

Hamburg.
In Commission bey J. H. Cramer, in Bremen.

92. Titelblatt der „Hamburgischen Dramaturgie" Lessings. I. Band. Erstausgabe

Schrecken und Bewunderung sind hier — im Sinn der Briefe an Mendelssohn — nicht mehr anzutreffen. Ist das Herstellung eines echtern Aristoteles, so fällt Lessing an anderer Stelle der Definition in die Falle, die ein falscher Text stellte. Das „sondern" der Wortfolge „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht" läßt sich nicht halten. Eine falsche Lesart verleitete Lessing zu der Annahme, daß Aristoteles von vornherein einen Gegensatz zwischen Erzählung einerseits und Erweckung von Mitleid und Furcht anderseits angenommen habe. Mitleid und Furcht wären dann nur durch die dramatische Form, also durch die mimische Darstellung zu erzielen. Das mag auf den ersten Blick sinnlos erscheinen. Es gewinnt sofort einen berechtigten Sinn, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob vielleicht durch mimische Vergegenwärtigung eine andere Art von Mitleiden erweckt wird als durch nichtmimischen Bericht. Spricht doch Lessing von einem Mitleid, das einzig und allein „durch die gegenwärtige Anschauung" erregt wird. Tatsächlich erwirkt die mimische Darstellung der Bühne ein stärkeres Mitfühlen. Sie erleichtert, was man Einfühlung nennt. Sie schafft, emotionaler wie sie ist, ein tieferes Miterleben. Tragödie erschiene somit als die Dichtungsform, die fähig und bestimmt ist, am kräftigsten miterlebt zu werden; wie keine andere macht sie uns der Seelenstimmungen teilhaft, die in den Menschen einer Dichtung bestehen.

Eine Anmerkung (zu Stück 74) verrät das Entscheidende und den eigentlichen Gewährsmann. Es ist Mendelssohn. Seine „Briefe über die Empfindungen" stellen fest, daß die Gestalten der großen Tragödie in uns den Wunsch wecken, alle Arten von Leiden mit ihnen zu teilen, „welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt". Mitleiden also, Mitfühlen, Miterleben, nicht Mitleid im geläufigen Sinn des Worts. Im 76. Stück erhärtet Lessing diese Deutung, indem er das tragische Mitleid ausdrücklich dem aristotelischen Begriff der „Philanthropie" entgegenstellt, dem „sympathetischen Gefühl der Menschlichkeit", wie er verdeutscht.

Mag das alles der eigentlichen Meinung des Aristoteles widersprechen oder nicht (Oswald Spengler glaubt die Ansichten des Aristoteles wie der antiken Tragik völlig im Gegensatz zu Lessing fassen zu müssen), es sagt unzweideutig, was Lessing selbst unter Tragik verstanden

hat. Ihm ist die Tragödie künstlerische Höchstleistung auf dem Gebiet der Kunst, das Erleben anderer uns zugänglich zu machen, den Menschen die Möglichkeit und die Fähigkeit zu schenken, in einem andern sich selbst zu erleben. Von diesem Standpunkt gewinnt Lessings frühes Bedürfnis, den bloß bewunderten Helden aus der Tragödie hinauszuweisen, den rechten Sinn. Nach Lessing dürfen wir, wir sollen zeitweilig meinen, Romeo zu sein oder Tasso, Kandaules oder Rosmer, aber auch Oedipus oder Philoktet. Wenn das erreicht ist, wenn wir dergestalt uns selbst gesteigert erlebt haben, wenn — wie die Briefe an Mendelssohn sagen — wir eines höhern Grades unserer Realität uns bewußt geworden sind, dann kann unsere ganze Beziehung zu den Mitmenschen eine bessere werden. Als wir uns in Romeo und in den andern wiederfanden, ging uns die Fülle der Erlebnismöglichkeiten auf, die auch uns offenstehen. Folglich wird uns auch im Leben verständlicher, verzeihlicher, mitfühlbarer, was andere durchmachen, tun, vielleicht verbrechen. Daher kann Lessing von einer „Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften" reden und sie zum Endziel der Tragödie machen. Das ist nicht unkünstlerisches Bedürfnis, um jeden Preis eine versittlichende Wirkung der Tragödie zu erklügeln. Es meint einen schönen Lebensgewinn, den die Tragödie bringen kann, in weiterm Sinn freilich alle Dichtung. Aus dem Engen wird der Mensch ins Weite geführt, er gewinnt ein vertieftes Verständnis für die Welt.

Sicherlich steckt in dieser Auffassung viel vom Wesen der gesellschaftlich denkenden, Menschen mit Menschen willig verknüpfenden Aufklärung. Als Francis Bacon den Zweck der Dichtung bestimmte, sprach er von der „cultura animi", die von ihr erwirkt wird. Er meinte wesentlich die Fähigkeit, sich im Leben zu behaupten. Durch die Dichtung lernt der Mensch das Leben und dessen Gefahren kennen. Sie wappnet ihn zum Lebenskampf. So sah die Dinge ein Zeitgenosse Shakespeares. So sah man sie — auch auf deutschem Boden — bis ins Zeitalter der Aufklärung hinein. Dem Menschen den Menschen begreiflicher und nachfühlbarer zu machen, nicht die Mittel zum erfolgreichen Wettbewerb mit den Mitmenschen zu bieten, ist nach Lessing eigentliche Aufgabe der Tragödie, dann, wenn auch in geringerm Umfang, der Dichtung, der Kunst überhaupt.

Das ist vielleicht ganz unaristotelisch. Aber es führt zu der Folgerung, die mit Aristoteles übereinstimmt, daß kein ganz guter und kein ganz schlechter Mensch tragischer Held sein solle, kein Märtyrer und kein Übermensch jenseit von Gut und Böse; beide erschweren das Miterleben. Und noch an anderer wichtiger Stelle besteht ein fester Zusammenhang zwischen Lessing und Aristoteles. Er bietet den letzten entscheidenden Zug von Lessings tragischen Absichten.

Lessing huldigt Shakespeare auch in der „Dramaturgie", so oft oder vielmehr so selten er ihn erwähnt. Nach einer Betrachtungsweise, die seit langem herrscht, ließe sich annehmen, daß er — wie etwa Otto Ludwig — aus Shakespeare die Überzeugung hole, die Tragödie solle Seelendrama sein, solle aus dem Charakter der Hauptgestalt die Tragik ableiten Falsch wäre die umgekehrte Annahme, daß für Lessing die folgerichtige Auswirkung der Seelenanlage des Helden nichts bedeute. Gegen unfolgerichtige Zeichnung der Menschenseele kämpft die „Dramaturgie" fast immer, wo ein Stück Corneilles oder Voltaires in Frage kommt. Allein an keiner Stelle erblickt sie den Kernpunkt der Tragödie in der Seelenzeichnung. Um so unbedingter nennt das 38. Stück die „Verknüpfung der Begebenheiten", die „synthesis" der „pragmata", mit ausdrücklichem Hinweis auf Aristoteles wesentliche Voraussetzung einer guten Tragödie. Aristoteles entscheidet sich im 6. Kapitel der „Poetik" allerdings völlig für die Verknüpfung und gegen die Charaktere. Ihm ist Tragödie nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben. Allein auch von Lessing aus wäre Schiller, als er die Reihe seiner späten Tragödien begann, zu der Art von Tragik gelangt, die er zuletzt vertritt. Lessings abwehrende Haltung gegen den Sturm und Drang wurzelt hier. Die Anfänge des Sturm- und Drangdramas nimmt schon das Schlußstück der „Dramaturgie" aufs Korn.



Mit Aristoteles verficht Lessing auch, daß die Tragödie folgerichtiger und von fühlbarerer logischer Notwendigkeit des Ablaufs sein müsse als die Geschichte. Vielleicht kommt auch auf die Rechnung des Griechen, daß Lessing sich über Komödie nur hie und da äußert. Etwas eilig macht das 29. Stück sie zu einem Schutzmittel, das keine verzweifelten Krankheiten heilen, den Gesunden jedoch in seiner Gesundheit befestigen könne. Reicht Lessing hier an sein eigenes Werk, an „Minna", heran, wenn er etwa immer noch von den „Charakteren" redet, sie dabei doch wohl noch als Typen faßt und sie zum „Hauptwerk" der Komödie stempelt?

Die Scheidung von Epos und Drama arbeitet mit Mitteln des „Laokoon". Die sichtbare Kunst der Bühne darf nicht wagen, was der Erzähler verraten kann. Überhaupt entscheidet Lessing über Bühnenfragen gern nach dem Maßstab des „Laokoon": Die Bühne wendet sich wie die „Malerei" ans Auge. Sie ist nicht Malerei, soweit sie ein Nacheinander vorführt.



93. Der Schauspieler Konrad Ekhof. Gemälde von A. Graff. Berlin

Das erste Stück der „Dramaturgie" faßt schon in wenige scharfgeschliffene Worte, was unumgänglich nötig ist, wenn eine Erzählung zu einem Drama werden soll. Sie kehren sich gegen einen der wenigen Mitbewerber um den Ruhm eines tragischen Dichters, die seit der „Sara" sich auf deutschem Boden eingestellt hatten, gegen Joh. Friedrich Cronegk und gegen dessen schwaches Alexandrinerdrama „Olint und Sophronia". Brawes wird nur flüchtig gedacht, Wielands Dramatik gar nicht erwähnt, „Richard III." von Freund Weiße abgelehnt. Die beiden Versuche, die wirklich weiterführten, Klopstocks „Hermannsschlacht" und Gerstenbergs „Ugolino" sind nicht genannt. Aber deutlich verwirft das Schlußstück die dramaturgischen Absichten, die, auf Shakespeare gestützt, Gerstenberg vorgetragen hatte und die bald im Sturm und Drang sich durchsetzen sollten. Gerade Shakespeares Dramen hatte die „Dramaturgie" gegen die Tragédie classique ausgespielt, gegen Corneille, noch lieber gegen Voltaire. Es macht Lessing sichtlich Spaß, den Mann der Unredlichkeit zu bezichtigen, der ihn selbst unredlichen Gebarens bezichtigt hatte. Racine ist kaum berücksichtigt. Man wirft jetzt Lessing vor, er habe sich den Kampf gegen die klassischen Franzosen leicht gemacht, indem er ihren größten Tragiker beiseite schob. In diesem Kampf gedenkt Lessing auch der Einheitsregeln. Er äußert sich ein- und vorsichtig genug, um später unzulänglichen Eintretens für volle Freiheit von Ort und Zeit beschuldigt werden zu können. Französische bürgerliche Tragik, die Richtung Diderots, billigt er um so eifriger. Ihr zuliebe lobt er gern, was im französischen Lustspiel die bürgerliche Tragik vorbereitet, diesmal sogar Voltaire. Auch das deutsche Gefolge des französischen Lustspiels beurteilt er zum guten Teil mit viel Schonung. Daß Molière alles überragt, was nach ihm gekommen war, steht für Lessing fest. Über „Minna" brauchte er nichts zu sagen, weil sie in Hamburg damals nicht aufgeführt worden ist.

Die „Dramaturgie" sollte anfangs nicht bloß von Bühnenstücken reden, auch von Bühnendarstellung. Bald mußte Lessing jedes Wort des Urteils über die Schauspieler aufgeben. Für spätere Welt ist es unbegreiflich, daß Lessing als Angestellter des Unternehmens zugleich dessen Kritiker sein durfte, um so begreiflicher, daß die Schauspieler sich von ihm nicht wollten bewerten lassen. Lessing wußte, daß unter ihnen die ersten Kräfte von damals sich befanden, voran Ekhof und die Hensel. So aus nächster Nähe hatte er große Schauspielkunst noch nie beobachten können. Zu den stärksten Erlebnissen eines Bühnendichters zählt, durch die Dar-



94. Frau Hensel-Seyler. Kupferstich von Geyser, nach einem Gemälde von Graff

Emilia Galotti.

Ein Trauerspiel
in
fünf Aufzügen.
Von
Gotthold Ephraim Lessing.



Berlin
bey Christian Friedrich Voß, 1772.

95. Titelblatt der „Emilia Galotti" Lessings. Erstausgabe

steller sein eigenes Werk kunstvoll über die Grenzen hinaus gesteigert zu erblicken, die er selbst, sicherlich alles eher als anspruchslos, im Auge gehabt hatte. Im 13. Stück berichtet Lessing von einem Zug, den seiner Sara die Darstellerin, Frau Hensel, geliehen hat. Er tut es mit dem frohen Staunen eines Menschen, dem ein unerwartetes schönes Geschenk zuteil wird. Sterbende fangen plötzlich an, mit den Fingern an ihren Kleidern und Betten zu rupfen. So starb die Hensel als Sara. „Das letzte Aufflattern eines erlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne" sagt Lessing. Er fügt hinzu: „Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!"

„Emilia Galotti" ist unter der starken Wirkung der Hamburger Bühneneindrücke und der Hamburger Schauspielkunst abgefaßt. Dem Gefühl erweist sich bald der gewaltige Fortschritt seit „Sara". Aber auch seit „Minna"? „Sara" und „Emilia" lassen sich um so leichter aneinander messen, weil beide Stücke uralte Überlieferung, die längst schon dramatisch geformt worden war, in das Gewand von Lessings Zeit hüllen. Dort Medea, hier Virginia, Virginius und der Dezemvir Appius Claudius. Ganz lessingisch ward zuerst vorliegende dramatische Bearbeitung geprüft, ein spanisches, ein englisches Drama von Virginias Leiden und Tod. Zur Zeit der Entstehung der „Sara" faßt Lessing den Entschluß, die Geschichte Virginias von allem abzusondern, was sie für den ganzen Staat interessant macht, und nur bei dem Schicksal einer Tochter zu verweilen, deren Tugend ihrem Vater werter ist als ihr Leben und der sie daher ermordet. Als tragisch empfindet Lessing diesen Vorgang und als fähig, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch kein politischer Umsturz darauf folgt. Wie die „Sara" aus dem Stoffgebiet der Medeendramen das Allgemeinmenschliche herausschält, so sollte es hier geschehen, zugleich ein bürgerliches, nicht ein geschichtliches Drama sich ergeben. Vierzehn Jahre später wird aus dem damals geplanten Dreiakter ein Drama von fünf Aufzügen.

Der vierte Aufzug führt — wie in „Minna" — eine neue Persönlichkeit auf die Bühne. Während indes Riccaut wirklich nur Episodenfigur bleibt, lenkt die Orsina Licht auf sich, das die andern zu überstrahlen droht. Auch sie verschwindet zwar wie der französische Falschspieler im fünften Aufzug wieder von der Bühne. Allein keine Gestalt des Stücks hat so viel Bühnenblut wie sie, die fesselndste Frau, die von Lessing geschaffen worden ist. Große Darstellerinnen hat es immer wieder gelockt, das wechselvoll reiche Farbenspiel dieser dämonischen Natur in Bühnenwirklichkeit umzusetzen. Ist die Rolle etwa für die Hensel geschrieben? Das













Kupferstiche von Johann Heinrich Meil zu Lessings „Emilia Galotti“.

allzu Wuchtige, das mancher der Hensel vorwarf (auch die „Dramaturgie" deutet es an), konnte in der Orsina sich unbedenklich ausleben. Doch hieße es, Lessings Kunstwillen unterschätzen, suchte man den Ursprung der Orsina bloß in dem Wunsch, einer hochgeschätzten Schauspielerin die ihr besonders taugliche Rolle zu bieten.

Sicherlich war Orsina durch die Stoffquelle nicht gegeben. Der Dezemvir Appius Claudius verfolgt bei Livius Virginia mit seiner Liebe. Um die Unschuld der Tochter zu retten, tötet sie der Vater Virginius. Der Prinz, Emilia und Odoardo entsprechen den drei Menschen des Livius. Indem der Prinz zwischen die Orsina, die er abschütteln möchte, und Emilia tritt, zu der ihn alles hindrängt, nimmt Lessing auf, was er schon in „Sara" versucht hatte. Die Orsina ist eine kunstvolle Steigerung der neuen Medea Marwood. Emilia bleibt nicht die ganz Unzugängliche, wie die Quelle es meldet. Sie fühlt sich durch den Prinzen im Innersten erschüttert. Etwas lockt sie zu ihm hin. Noch ist sie weit entfernt, dem Schicksal Saras zu verfallen. Aber sie ahnt, daß ihr Widerstand nicht unbesiegbar sei. Um rein zu bleiben, fordert sie von ihrem Vater, daß er sie töte: „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut."



96. Kostümentwurf für die Gräfin Orsina zu einer Aufführung der „Emilia Galotti" in Berlin, um 1810. Louis Schneider-Sammlung, Berlin, Staatsoper

Emilia weiß, daß der Prinz fähig wäre sie zu verführen. Er ist kein gewalttätig Rücksichtsloser wie Appius Claudius. Ein sinniger Kunstkenner, wahrt er auch im Leben eine feinfühlige liebenswürdige Haltung, die den Anschein der Willkür auch dort noch meidet, wo er seinem allzu willfährigen Helfer freie Bahn zu schlimmer Untat läßt; sie soll erzielen, was seine Sinne begehren. Klug und scharfsichtig, eine rechte Tochter der Aufklärung, erkennt Emilia die lockende Gefahr. Sie spricht sie in einem Augenblick des Affekts mit schärfster Prägung des Worts aus. Ihren künftigen Gatten hat der Prinz kurz vorher töten lassen, er hat mindestens den Anschein nicht gemieden, Ursache des Mords zu sein. Mag immer zwischen Appiani und Emilia kein Bund der Leidenschaft bestanden haben, es befremdet, daß Emilia in diesem Augenblick für ein Gefühl, das sie beherrscht, so ungemilderten Ausdruck bereit hat. Aber bewährt sie sich nicht dadurch als echte Tochter der Aufklärung? Hier spricht ein Verstand, der weiß, daß er nur dann sittliches Handeln erreicht, wenn er dumpfes Empfinden zu höchster Verstandesklarheit steigert. Allein gerade in solch unbedingter Erfüllung der Aufgaben des Aufklärers gesteht Emilia etwas zu, was dem verstandesfrohen Optimismus des Aufklärers völlig widerspricht. Dieser Optimismus war doch



97. Lithographie zu Lessings „Emilia Galotti" von Bolt, nach Schnorr von Carolsfeld

immer überzeugt gewesen, daß, wer das Rechte und Gute erkennt, auch recht und gut handeln müsse. Wäre doch unverständig, wer es nicht täte. Emilia gedenkt einer Macht, die stärker ist als alle Verstandeserwägung. Gegen sie schützt nur der Tod. Es ist die Macht des Triebhaften, des Irrationalen, die Macht, die bald im Sturm und Drang die Herrschaft an sich reißen und den Sittlichkeitsoptimismus der Aufklärung umstürzen sollte. Eine neue Welt kündigt sich an. Und ein neues Verhältnis zur Welt. Vielleicht hat der Vater der Aufklärung, hat Leibniz auch dem Dichter der „Emilia" dies Neue aufgetan. Sein spätes Nachlaßwerk von 1765, die „Nouveaux Essais sur l'Entendement humain", lehrte eine Zeit, die den gesunden Menschenverstand zum alleinseligmachenden Heilmittel machte, die Gewalt unbewußter Vorstellungen und dunkler Triebe über unsere Entschlüsse.

Nur indem Lessing seine Emilia zu der Schlußfolge hinführte, die ihrem Vater keinen andern Ausweg als die Erfüllung ihres Wunsches läßt, konnte er die vorgezeichnete Bahn einer bürgerlichen Virginiatragödie bis zum Ende beschreiten. Den Dolch, mit dem das Werk vollbracht wird, kehrt Odoardo nicht gegen den Prinzen, wie die Orsina es gewünscht und gefordert hatte, als sie ihm den Dolch aufdrängte. Wäre wirklich ein Odoardo glaubhafter, der den Prinzen tötet? Wäre das, gesehen vom Standpunkt des 18. Jahrhunderts, nicht vollends ein bloßer Theaterstreich? Das 18. Jahrhundert weist im Leben mehr als ein Vorbild des Prinzen; mag immerhin keine Virginiustat von der Geschichte des Zeitalters verzeichnet werden, noch weniger berichtet sie von der Ermordung eines Fürsten durch einen Vater, dessen Tochter dieser Fürst verführt hatte, geschweige eines Fürsten, der nur solche Verführung plante und den Plan gut genug durchschauen ließ. Lessing wagt ohnedies, was damals keiner gewagt hatte: die Maitressenwirtschaft der Nachahmer Ludwigs XV. an den Pranger zu stellen. Während er auf der einen Seite die Staatsaktion des alten Stoffs von Virginia beseitigt, bietet er zugleich eine Dichtung, die mit unerbittlicher Schärfe das Fürstentum des Zeitalters geißelt. Das deutete auf einen Umsturzwillen, der im 18. Jahrhundert nur noch von dem jungen Schiller überholt worden ist. Allerdings verrät es auch, wie beklagenswert tief unter der Höhe römischer Geschichte das Leben der Zeit Lessings stand, das ein großer Dichter in ein Kunstwerk wandeln konnte. Virginias Tod ist eine wichtige Tatsache der Geschichte Roms. Vorgänge der Art, die sich in „Emilia" (auch in „Kabale und Liebe") spiegeln, hatten keine weltgeschichtliche Bedeutung.

Um jedoch innerhalb der engern Grenzen, die vom Zeitalter vorgeschrieben sind, ein rechtes

Bild dieses Zeitalters und der Willkür seines Fürstentums zu geben, ist die Orsina unentbehrlich. Ebenso Marinelli. Durch die beiden gewinnt das Verhalten des Prinzen festere Züge und Odoardos Tat ihren wahren Sinn. Bühnengemäß offenbaren sie den ganzen Umfang des Schicksals, das der Tochter Odoardos droht. Mit so sicherer Beherrschung der Mittel gestaltet Lessing sein Trauerspiel, daß beide zugleich zu unentbehrlichen Stützen der vorwärtsschreitenden Handlung werden. Nur Marinellis diensteifrige Geriebenheit ermöglicht den raschen Gang der Handlung, die wie in „Minna" sich auf wenige Stunden beschränkt und auch im sparsamen Ortswechsel den Einheitsregeln der Franzosen entgegenkommt. Die Orsina ist vollends Voraussetzung des antithetischen Parallelismus, der die ganze symmetrische Baukunst der „Emilia" bezeichnet und ihr die großen, schlichten und zwingenden Linien bietet. Vom ersten Augenblick an stehn sich Emilia und die Orsina wie Thema und Gegenthema gegenüber. Die mächtige Episodenfigur des vierten Aufzugs ist von Anfang an so gut vorbereitet, daß ihr spätes Auftreten nichts von einer Überraschung an sich hat. Denn längst bedeutet sie viel für das Ganze. Zu zeigen, daß sie bis zuletzt in ihrem Gegensatz zu Emilia sich auswirkt, ist Odoardos Aufgabe. Er erfüllt die Aufgabe, indem er mit dem Dolch der Orsina die eigene Tochter tötet, nicht den Prinzen.

Nach der herben Härte der Sprache Lessings von 1759 hatte der Wortausdruck in „Minna" funkelnde Beweglichkeit gewonnen. Abgestuft ist, wie die Menschen sich ausdrücken. Die Kultur des Gesprächs, die schon der Sächsischen Komödie sich da und dort ergeben hatte, ersteigt eine Höhe, deren scharfzugeschliffene Wortkunst nur einem spätern Jahrhundert von lässiger und lockerer Redeweise papieren, im Munde Franziskas gar unecht erscheinen kann. Formt sie doch im Wetteifer mit ihrer Herrin geistvolle Sinnsprüche. In „Emilia" steigert sich das Epigrammatische noch. Unserm Gefühl widerspricht das ganz wie Emilias klug und scharfsinnig geformter Wortausdruck am Ende des Werks. Dafür umfaßt die Sprache des Stücks die ganze Weite, die zwischen den wahnwitzig blutdürstigen Racherufen der Orsina und dem skeptisch gesinnungslosen, mit Willen alles besudelnden Zynismus Marinellis liegt.

S. 79. Theophrast und La Bruyère: vgl. G. Gelderblom, Die Charaktertypen Theophrasts, Labruyères, Gellerts und Rabeners (Germanisch-Romanische Monatsschrift 14, 269ff.); dann *A 2* S. 67f.
S. 81. Goethe über Richardson: „Dichtung und Wahrheit" Buch 6.
S. 87. Lessing und Holberg: *A 2* S. 177.
S. 90ff. Vgl. den Aufsatz „Das bürgerliche Drama" *A 2* S. 142ff.
S. 94ff. Lessings dramaturgische Arbeit in den fünfziger Jahren: vgl. den Aufsatz „Lessings Begriff des Tragischen" *A 2* S. 232ff.
S. 97. Über „edle Einfalt und stille Größe" vgl. *A 2* S. 122ff.
S. 104. Die Romantik gegen Ernsthaftes in der Komödie: vgl. Friedrich Schlegels „Jugendschriften", her. v. J. Minor, Wien 1882 S. 11.
S. 108. Über die „Zeichen" vgl. *A 2* S. 269ff.
S. 113. Vgl. den Artikel „Katharsis" von H. Schauer *R 2*, 66ff. Schauer nennt allerdings nicht die wichtige, gegen Bernays' Deutung gerichtete Schrift von Georg Finsler „Platon und die Aristotelische Poetik" (Leipzig 1900). — Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 23.—32. Aufl. 1, 481 (München 1920); vgl. *A 2* S. 258ff.
S. 114. Über Bacons Begriff der „cultura animi" vgl. *A 2* S. 65f.
S. 118f. Über den Bau der „Emilia" vgl. *A 2* S. 186f.; *GuG* S. 262f.

IV. WIELAND

1. Versepik: Anfänge

Von einem großen Epos hatten die Deutschen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geträumt. Der „Messias" war das Ergebnis. Epik ist Erzählungskunst. Klopstock wollte nicht erzählen. Mit verächtlicher Gebärde schob er beiseite, was an nicht geringer Fähigkeit, einen Vorgang wirkungsvoll vorzutragen, zur Zeit seiner Anfänge auf deutschem Boden schon erreicht war. Er schuf ein Epos, das nur selten und meist bloß in einer kurzen Reihe von Versen das Nacheinander einer Handlung sachlich vorträgt. Lessing beherrschte die Mittel des Erzählens. Je höher er emporstieg, desto weniger nutzte er sie. Seine Fabel kennt nichts vom Behagen des Berichterstatters. Erst Nathans Ringparabel kehrt spät zu solchem Behagen zurück. Was beiden nicht lockend gewesen zu sein scheint, hatte desto mehr Reiz für Wieland. Der große Epiker, der in anderen Klassizismen neuerer Zeit erscheint, ist auch Wieland nicht geworden. Aber auf seinem Werk baut auf, was vom Hochklassizismus und von der Romantik auf dem Gebiet der Epik geleistet worden ist.

Lessings „Dramaturgie" wehrte Vorwürfe ab, die sich gegen Wielands gewiß etwas eilige Übersetzung von Shakespeares Dramen (1762/6) kehrten. Im 15. Stück heißt es: „So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten." Der Sturm und Drang, der sonst gern Wieland bekämpft, nutzt Wielands Übersetzung dank dem Bedürfnis, shakespearisch zu dichten, auf das gründlichste.

Noch an anderer Stelle, im 69. Stück, legt die „Dramaturgie" ein Wort für Wieland ein. Wielands „Agathon" wird der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack genannt und zu den vortrefflichsten Werken des Jahrhunderts gezählt. Nur sei er für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben worden. In Frankreich und England würde er das äußerste Aufsehen gemacht haben, der Name des Verfassers auf aller Zungen sein. Das Urteil wiegt um so schwerer, weil die „Dramaturgie" im 8. Stück die „Nouvelle Héloïse" Rousseaus kühl ablehnt.

Die Äußerung über „Agathon" enthält noch die Worte: „Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht, daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt." Soll das die ganze Gattung der Romane herabsetzen? Durch Wieland auch ist der Roman als solcher in der Wertung gestiegen. Wieland bereitet zusammen mit andern vor, was dem 19. Jahrhundert ein ästhetischer Glaubensartikel werden sollte: daß der Roman das Epos der Gegenwart sei.

Vers oder nicht Vers in der Erzählung? Deutsche, denen alles widerstrebt, was nach kunstvollem Formen schmeckt, halten den für völlig veraltet, der zwischen Versepik und Roman eine Scheidung vornimmt, ja vielleicht gar in der Versepik etwas Höheres und Wertvolleres erblickt. Für Wielands Zeit ist solche Scheidung, solche Wertung noch etwas Selbstverständliches. Wielands Verserzählungen stehen seinen Romanen fast wesensfern gegenüber. Sie haben künstlerisch andere Voraussetzungen; anderes Lebensgefühl bedingt sie; sie vertreten andere Kultur und andern Stil. Die Versdichtungen stellen fast alle die wohl reinste Verwirklichung des Rokokos auf deutschem Boden im 18. Jahrhundert dar. Die Romane greifen ins Realistische hinüber. Nicht Anmut und Grazie, die beiden Kennworte des Rokoko, betätigen sich allein in den Romanen. Sie rücken dem Leben näher; sie wollen nicht wegtändeln über seinen Ernst wie die Mehrzahl der Versdichtungen Wielands.

Versdichtung und besonders Verserzählung im Stil des Rokokos hatte der Deutsche lange vor Wieland angestrebt. Es war Übertragung französischer Art und Kunst ins Deutsche; auch noch, wenn es an nichtfranzösisches Ausland sich anschloß. Denn es war dann ein Ausland, das,



mehr oder minder geschickt, sich auf den leichten französischen Ton gestimmt hatte. Wie damals noch fast alle deutsche Übertragung französischer Wortkunst wirkt die große Mehrzahl deutscher Rokokoverse vor Wieland plump und ungewandt neben dem französischen Vorbild. Vielleicht spricht für den hohen Grad der Wortkunst, den im Dienst des Rokokos Wieland erreichte, nichts eindringlicher als die Tatsache, daß sogar neuste Verdeutscher, anerkannte Meister im Übertragen französischer Dichtung, immer noch an Wieland gemahnen, wo sie französische Rokokoerzählung ins Deutsche übersetzen.

Wielands Wegebahner zu einem deutschen Rokoko von leichter Anmut sind Hagedorn, Gellert und Rost, kaum Zachariä. An ihnen gemessen, zeigt Wieland, was er noch zu leisten hatte und zu leisten wußte.


Shakespear Theatralische Werke.
Aus dem Englischen übersezt.
von
Herrn Wieland.
VIIIter Band.
Mit Königl. Pohln. u. Chur Fürstl. Sächs. allergn. Privileg.
Zürich bey Orell, Geßner, und Comp. 1766

98. Titel der Shakespeareübersetzung Wielands. Radierung von Salomon Gessner

Rokoko ist der Stil eines Zeitalters, das übersättigt ist und dem nur noch die Zubereitung eines Gerichts, nicht dessen mehr oder minder nahrhafter Stoff einen lockenden Reiz bietet. Längst hatte Dichtung, hatte Kunst überhaupt ihre Stoffe entwertet, indem sie Oftbenutztes immer wieder neu gestaltete und durch die neuartige Gestaltung dies stete Wiederaufnehmen rechtfertigte. Nur noch überwürzte Darstellung erlaubte das Wagnis, dem anspruchsvollen Publikum etwas zu bieten. In der Hofluft des Westens hatte sich das zuerst herausgebildet. Viel zu viel hatte man gehört, gesehen, erlebt, als daß irgendein Motiv der Kunst um seiner selbst willen Anspruch auf Beachtung hätte finden können. Nur wer es verstand, durch besondere Reizmittel die abgenutzte Empfänglichkeit neu zu beleben, durfte Aufmerksamkeit gewärtigen. Dabei war einer Welt, die sich von den wuchtigen Spannungen des Barocks abwandte, nicht zuzumuten, daß feierlicher Schwung, tieferschütternder Ernst sie anziehe.

Der Erzähler hatte es besonders schwer. Er mochte was immer bringen, man lehnte es gelangweilt ab, weil es doch nur Altbekanntes biete. Der Bühnendichtung und einer Lyrik, die sich dem Epigramm näherte, standen wie dem Epigramm selbst geringere Hemmungen im Wege. Bloßes Berichten wirkt nie so zwingend wie mimische Darstellung oder gar kaustischer Witz. Was blieb dem Erzähler übrig, als nach Kräften die Griffe dieser erfolggewissern Mitbewerber zu verwerten? Witz mußte den Bericht schmackhafter machen. Und irgendwie war auch die Unmittelbarkeit der Bühnenwirkung zu suchen, vielleicht auch bloß im Zuhörer und Leser das Gefühl zu wecken, daß er wie im Theater mit dem Vorgetragenen unmittelbare Fühlung gewinne.

Schon La Fontaine löste einen Teil dieser Aufgaben. Die alten Fabelstoffe hatten in ihrer schlichten Gestalt seinen Zeitgenossen nichts mehr zu sagen. Er schuf sie im Sinn seiner reichen Erzählungskunst um, er fügte so viel ein, was dem Leben seines Zeitalters und dessen Ansprüchen entgegenkam, daß sie wie ganz Neues wirkten. Indem er sich dabei gern unmittelbar mit dem Leser verständigte, kam etwas dem dramatischen Gespräch Verwandtes zustande. In seinen Erzählungen tat er Gleiches. So erzählt der Weltmann, der auch Unbedeutendes zu verlebendigen und der Gefühlswelt seiner Kreise anzupassen versteht.

Nach ihm steigerte sich dies Verfahren rasch. Der Stoff der Fabel schrumpfte zu einem Nichts zusammen neben der Fülle von Scherzen, Zwischenbemerkungen, satirischen Spitzen, neben der Wechselrede zwischen Dichter und Leser. Solcher Überladung des Ornaments konnte nur entschlossene Rückkehr zu edler Einfalt und stiller Größe ein Ende setzen. Lessing leistet das.

Allein wenn Lessing 1759 der gaukelnden Rokokokunst des Erzählers auf dem Gebiet der Fabel den Krieg erklärt, kurz vorher hatte auch er noch Geschichten in Versen nach La Fontaines Muster verfaßt, dabei auch als Mittel sicherer Wirkung auf Blasierte eine lockere Erotik genutzt. La Fontaine tat es nicht anders. Lange nach 1759 ist überdies in der Verserzählung der Deutschen kaum etwas von dem reinigenden Trieb nach edler Einfalt und stiller Größe zu spüren.

Anakreontik in ihrem Bedürfnis, eine anmutige Ausdrucksform zu gewinnen, die alles Schwere und Belastende überwunden hat, begegnet sich mit den Absichten der Rokokoerzählung. Sogar in den Lieblingsmotiven. Schäferspiele zeigen manche Verwandtschaft. Allein wie Geßner trotz fühlbarer Berührung mit der Anakreontik sich an entscheidender Stelle von ihr trennt, so ist seine Idylle auch Gegenpol der überpfefferten Erzählkunst des Rokoko, ein Vorstoß im Sinn der edeln Einfalt und der stillen Größe.

Wieland erreicht die Höhe seiner rokokohaften Erzählkunst am Ende der siebziger Jahre. Lange Zeit hindurch bereitet er vor, was er in „Gandalin" leistet, was noch in „Oberon" zu bemerken ist. Dies Erzählen gewinnt seine bezeichnendste Gestalt dort, wo es nicht erzählt, wo es innehält, um dem Dichter zu Zwischenbemerkungen Raum zu lassen. In „Idris und Zenide" von 1768, dem „romantischen Gedicht", wie es sich nennt, führt der vierte Gesang zu dem Augenblick hin, in dem eine badende Nymphe von Ithyphall überrascht wird. Die 38. Strophe schließt mit den enttäuschenden Versen:

> Hier, lieben Leute, zeigt sich eine kleine Lücke
> Im Manuskript. — „Warum denn eben hier?" —
> Das weiß ich nicht, allein wer kann dafür?

Damals war Wieland sich schon bewußt, daß er seinen Lesern — es waren vor allem die höhern Stände deutschen Lands — viel zumuten dürfe, wenn er das Letzte nur erraten ließ, nicht klipp und klar heraussagte. Er hatte es vorher zuweilen ganz anders gemacht. Er fährt in der nächsten Strophe fort:

> Daß was begegnet sei, läßt leichtlich sich ermessen,
> Und nach Schach Bahams Sinn was Rührendes vielleicht.
> Ob es die Ratten aufgegessen,
> Ob der Kopist gefehlt, ist, wie dem Dichter däucht,
> So ein Problem — das manchen andern gleicht,
> Bei denen Nächte durch die Burman aufgesessen;
> Genug, daß Ihr das mangelnde Fragment
> Nach eigner Phantasie nunmehr ersetzen könnt.

Man hört den Hofmann erzählen. Er mutet seinem Publikum viel Wissen zu, nicht nur von Schach Baham, auch von der niederländischen Philologenfamilie Burman.

Im „Sommermärchen" 1777 gewinnt die Zwischenrede etwas Gesprächhaftes, wenn zu Beginn des zweiten Teils Herr Gawin an eine schmale Brücke von glattgeschliffnem Stahl kommt und wohlgemut auf seinem zauberhaften Maultier über sie reitet:

> Das nennt Ihr klug
> gedacht,
> nicht wahr? und denkt: „Ich hätte
> es ebenso gemacht."
> In Eurem Kabinette,
> da laß ich's gelten, Herr!
> doch an der Stätte,
> da ging's wohl langsamer!
> Genug,
> Herr Gawin ritt hinüber —
> Sprecht, wenn Ihr wollt: „Ihn trug
> sein Maul hinüber;



so was zu tun durch Feengunst,
ist keine Kunst":
und dennoch setz' ich zwanzig Mark
an einen Stüber,
auf eben diesem Maul
wärt' Ihr zurückgeblieben.

In solchen Fällen, meine Lieben,
macht nur der Glaube stark.
Selbst Mahomeds berühmtes Maul
ist ohne ihn nur ein gemeiner Gaul;
und Glauben, wo nur Glauben helfen kann,
den hat nicht jedermann.

Eine hohe Stufe erreicht solche Erzählungsweise in „Gandalin oder Liebe um Liebe" (1776). Sonnemon prüft Gandalins Treue, indem sie unter dem Namen Jelängerjelieber, stets verschleiert, ihn anlockt. Erst am Ende ergibt sich, daß Sonnemon hinter dem Schleier Jelängerjeliebers sich verbirgt. Die schwerste Prüfung erfolgt zu Beginn des 6. Buchs. Sonnemons Zofe läßt Gandalin die badende Herrin belauschen. „Dergleichen Szenen auszuhalten, Ist einem jeden nicht beschert", ruft Wieland. „Der arme Junge!" setzt er hinzu, „Nun da er nicht mehr fliehen kann, Nun werden die Augen ihm aufgetan." Dann gibt er dem Leser das Wort:

„Und konnt' er," denkt Ihr, „gegenüber
So einem Schauspiel noch an Fliehn
Gedenken? — Er ist nun einmal über
Den Rubikon! Die Tat war kühn!
Allein jetzt ist Jelängerjelieber
Das Wort!" — So denk' ich selbst — gewiß
Fühlt's auch der Ritter; und eben dies
Drang ihn zur Flucht. — Er war verloren,
Hätt' ihn nicht Sonnemon noch beim Ohren-
Läppchen gezupft. „Flieh, Gandalin!"
Hört' er sie flüstern — und eilig fliehn

Wollt' er. Allein wie kann er weichen?
Das kleinste Rauschen in den Sträuchen
Entdeckt ihn. — Gott! Eh' stürze ihn
Ein Donnerkeil zu ihren Füßen!
Eh' hätt' er mit eigner wütender Hand
Sich beide Augen ausgerissen!
Gut, daß sich noch ein Mittel fand,
Das wenigstens ohne Blutvergießen,
Ihn noch im Sinken oben hält.
„Das war?" — Das simpelste von der Welt:
Nichts, als die Augen zuzuschließen.

Von neuem setzt Frage und Antwort dann ein: „'Das konnt' er tun?' — Er tat's. — 'Dies kann nicht möglich sein! Wer soll das glauben?' Genug, er tat's." Eine längere Reihe von Versen folgt, die bei dem Augenblick und bei dessen Erwägung verharren.

Komische Dichtung hatte Ähnliches immer gern geübt. Durch solche Haltung tritt die gesamte Verserzählung und ebenso die Fabel ins Komische hinüber. Allein Komik ist nicht der Endzweck. Es ist Ironie, wie der Weltmann sie auch dem Ernsten gegenüber wahrt. Lange vor der deutschen Romantik verknüpft sich solche Ironie mit bewußter Zerstörung der Illusion. Doch während die Romantik und vollends Heine die Täuschung aufheben, um ein übersteigertes Gefühl zu brechen, zielt es hier gern auf innigeres Miterleben. Gerade die Verse aus „Gandalin" sind wohlberechnetes Erwirken von Spannung. Erzähler und Leser kosten den Augenblick aus, indem sie ihre Eindrücke miteinander austauschen. Witz kann sich gleichfalls weisen.

All das hatten die Hagedorn, Gellert, Rost und manche andere schon erstrebt. Hagedorn gerät dabei leicht in eine Übertreibung, die der gesuchten Wirkung widerstreitet. Aesops Fabel Nr. 363 ist schon bei La Fontaine (4, 7) verbreitert. Hagedorn macht aus La Fontaines leicht hineilendem Bericht und aus dessen pointierter Erzählungskunst eine endlose Geschichte, die sich fortwährend selber durch die Zwischenreden ein Bein stellt. „Der Affe und der Delphin" — so betitelt sich Hagedorns Fabel — muß sich einmal selbst Halt zurufen, um endlich vorwärts zu kommen. Auch das soll natürlich als Witz wirken.

Wohlberechnete Darstellung, die mit voller Sicherheit auf eine glückliche Schlußpointe losstrebt, ist bei Gellert anzutreffen. Seine bekanntesten Verserzählungen wahren zwar gern ein lässiges Schlendern, das den belehrenden Zweck nie vergißt. Zuweilen aber wird Gellert, der vielen für zag und übervorsichtig gilt, in Liebesangelegenheiten sogar recht deutlich. Wenn etwa Lisette an Blattern blind zu Bette liegt und ihr Mann mit der hübschen Wärterin immer vertrauter wird: „Sie küssen sich recht zärtlich und vertraut; Allein sie küßten gar zu laut." Lisette fragt, was so hell schalle und erhält den Bescheid: „Es ist Ihr Herr, er ächzt vor großem Schmerz . . ." Lisette tröstet ihn: „O, gräme dich doch nicht! ich bin ja noch am Leben."




Versuch

von

Schäfer-Gedichten

und

andern poëtischen

Ausarbeitungen.



1744.

99. Titel der Schäfergedichte Rosts. Erstausgabe

Noch treffsicherer ist die Schlußpointe in der „Glücklichen Ehe“ herausgearbeitet. Durch vier sechszeilige Strophen hindurch schildert Gellert gefühlvoll und schier gerührt die Eintracht eines Paars, „das ohne Gram und ohne Reue, Bei gleicher Lieb' und gleicher Treue, In kluger Ehe glücklich war“. Die fünfte Strophe lautet:

Der letzte Tag in ihrem Bunde,
Der letzte Kuß von ihrem Munde
Nahm wie der erste sie noch ein.
Sie starben. Wenn? — Wie kannst du fragen?
Acht Tage nach den Hochzeittagen;
Sonst würden dies nur Fabeln sein.

Nach französischem Muster ist hier zuletzt eine Stimmungsbrechung erreicht, wie sie von Heine nur noch durch den Zusatz von Selbstironie bereichert werden konnte. Erzählung kommt hier ganz nahe ans Epigramm heran. Ebenso in Gellerts „Selbstmord“: Sentimental bis zum Tränenerguß kündigt sich die Geschichte von dem Jüngling an, der, ein Beispiel wohlerzogener Jugend, des alten Vaters Trost und Stab, vergebens um Climenens Gegenliebe fleht. Ewig will er sich ihr entziehen.

Er reißt den Degen aus der Scheide.
Und — o was kann verwegner sein!
Kurz, er besieht die Spitz' und Schneide
Und steckt ihn langsam wieder ein.

Was hier am Ende eines Gedichts von dreißig Zeilen sich ergibt, gewinnen die vier Zeilen von Lessings Epigramm:

Warum zog das erzürnte Paar,
Sistan, und wer sein Gegner war,
Die Degen? Aller Welt zum Schrecken
Sie — friedlich wieder einzustecken.

Gellert legte die erste Sammlung seiner „Fabeln und Erzählungen“ 1746 vor. Schon 1742 hatte Joh. Christoph Rost seine „Schäfererzählungen“ veröffentlicht. Rosts Sammlung wagt sich tiefer in die Schilderung von Liebesvorgängen als Gellert. (Aber sein ärgstes Wagnis, das „Zeisignest“, hat einst als Arbeit Gellerts gelten können.) Er weiß, wie Furcht und Verlangen miteinander kämpfen, wie Sinnlichkeit den Körper durchströmt und den Willen überwindet. Er begleitet das Nacheinander der Gefühle mit seinen Bemerkungen. Ironie fehlt dabei nicht. Schon Rost weckt durch den innern Anteil, den die Zwischenrede verrät, ein innigeres Miterleben. Gleich Wieland deutet er nur an, was unsagbar scheint, und läßt doch das Letzte erraten.

Der Skeptizismus gewinnt in allen diesen Dichtungen die Vorhand. Von der sittlichen Grundabsicht der Aufklärung ist kaum noch etwas zu merken. Rosts Menschen erliegen haltlos ihren sinnlichen Trieben. Doch sogar Gellert mutet dem Weibe nicht zu, daß es stoisch nur das tue, was der Klugheit entspricht. Es bleibt ein liebenswürdiges, reizvolles und leicht reizbares Geschöpf. Es ist zu niedlich, als daß ihm irgendwelcher Ernst zuzutrauen wäre. Das ist ironisch weltüberlegene Auffassung, wie sie der französischen Kultur des 18. Jahrhunderts entspricht. Solchem Lebensgefühl wird, was zwischen Mann und Weib vorgeht, zu einem Spiel, dessen Ende immer das gleiche ist. Auch Wieland macht es so. Vor allem aber der junge Goethe in Leipzig. Altklug und blasiert wirkt er. Verjüngung mußte ihm werden, damit er zu seinem eigentlichen Wesen sich durchringen konnte. Solche Verjüngung war auch der ganzen deutschen Dichtung des Jahrhunderts nötig, sollte sie die Ironie des welterfahrenen Lebemanns ablegen, die bei Gellert und bei Wieland das Verhältnis zum Leben bestimmt, da wie dort dem Grundzug des Rokokozeitalters entspricht.

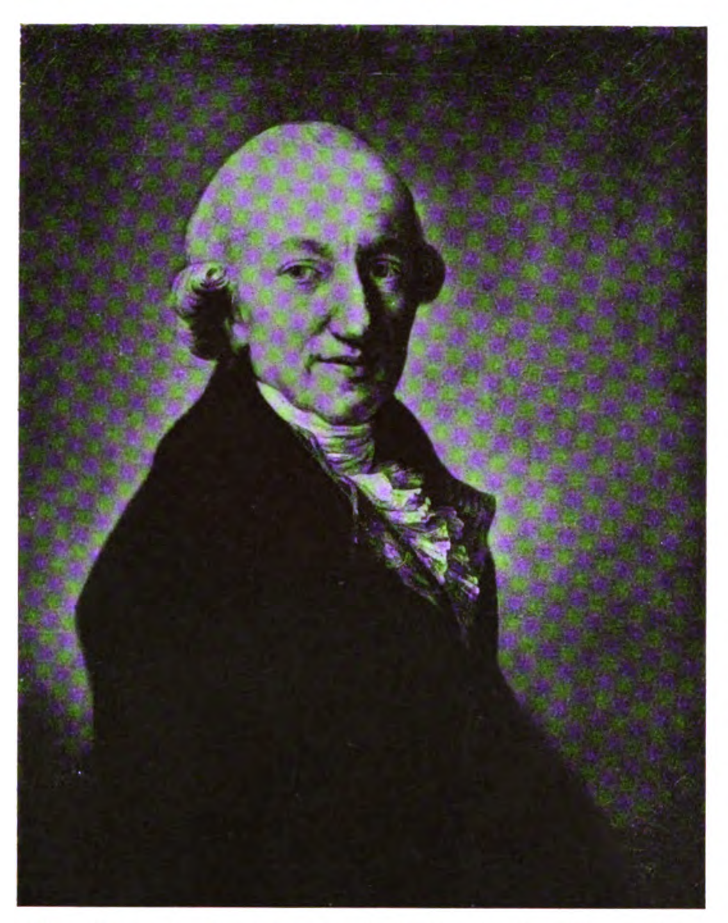
Für Wieland war die Haltung des ironischen Welt- und Frauenkenners früh aus dem wirren Hin und Her eines wechselvollen Verhältnisses zum Leben entstanden, zu früh gewiß. Nicht

einmal Heine, in dessen Jugendentwicklung verwandte Gegensätze hineinspielen, hatte so oft zu widerrufen wie Wieland. Anschmiegsam wie kaum ein zweiter in einer Zeit, die gern nach fremdem Muster sich bildete, zugleich ehrgeizig und auf raschen Erfolg bedacht, folgt Wieland von früh an nicht einem starken innern Drang. Er meint vielmehr, alles machen zu können. Lessing will mit kräftiger Hand übertrumpfen, was er vorfindet. Schmiegsam paßt sich Wieland an. Er wird zunächst ganz zum Anempfinder. Voraussetzung war eine Kindheit, die ihn bald in pietistische Religiosität versetzte, bald aus dem „Don Quixote" Spott über die Menschen und ihre Schwächen holte. Fragen der Sittlichkeit sind von Anfang an Gegenstand seines Dichtens. Er kämpft gegen den Epikuräismus, zunächst noch vom Standpunkt der Aufklärung. Bald geht er im Wettbewerb mit Klopstock mehr und mehr zu seraphischer Haltung weiter. Bodmer hatte nach erster glühender Bewunderung in Klopstock manches entdeckt, was seinem puritanischen Lebensgefühl widerstrebte. Wieland ist sofort bereit, in Bodmers Sinn alles zu leisten, was von Klopstock nicht geleistet worden war. Gewiß hatte ihm Bodmer mehr zu bieten als bloß den Hinweis auf ein Verhalten, das fortan von Wieland „platonischer Idealismus" genannt ward. Der Schweizer Republikaner öffnete seinem Zögling Einblicke in das Leben des Staats. Wirklich ist kein zweiter unter den deutschen Klassikern den politischen Vorgängen mit gleichem Verständnis nachgegangen. Konnte doch Wieland schon 1798 die Alleinherrschaft Napoleons so sicher voraussagen, daß man ihn für einen Fahnenträger des angehenden Diktators hielt. Bodmer lenkte ferner Wielands Blick auf Dichtung des Mittelalters und fand, der Übersetzer Miltons, in dem ersten Verdeutscher aller Dramen Shakespeares einen erwünschten Mitarbeiter auf dem ihm lieben Feld der Übertragung ausländischer Poesie. Allein zunächst bemächtigte sich Seraphik um so ausschließlicher Wielands, als durch die Ehe, die zwischen dem Mädchen seiner Wahl, Sophie Gutermann, und dem kurmainzischen Hofrat von La Roche geschlossen wurde, ihm sein Lebensglück völlig zerstört erschien. „Gänzliche Verleugnung aller irdischen Dinge", ja Einsiedlerleben ist, was ihm, dem Zweiundzwanzigjährigen, jetzt als einziges Ziel vorschwebt. Seine Asketik gerät ins Pharisäische, er beschuldigt die Anakreontiker der Unsittlichkeit, im stolzen Gefühl eines Herkules, der am Scheideweg sich für die Tugend entschieden hat (ein Lieblingsmotiv Wielands) und der dadurch frühzeitig den Gefahren entgangen ist, denen andere Jünglinge zueilen.



100. Sophie La Roche. Gemälde von May. Halberstadt, Gleimhaus

Der anempfundenen Überspannung entzog sich Wieland vor allem dank einer klugen und feinfühligen Frau. In Bern entdeckt er die „schöne Seele" Julie von Bondelis. Lessing schätzte im Leben nur Frauen, die mit fester Hand und mit fast männlichem Sinn ihr Dasein



101. Wieland. Gemälde von A. Graff. Besitzer Kammerherr Sahrer von Sahr, Dahlen i. Sa.

lenken. Klopstock kam dem Weibe weit unbedingter entgegen; ihm war die Frau, die liebevoll das Werk des Mannes verstehen will, ein starkes Bedürfnis. In Wielands Leben kündet sich schon viel an von dem Sinn, den für Goethe das Weib hat. Frauen erziehen ihn erfolgreicher als Männer. Julie von Bondeli gibt ihm manches, was Frau von Stein Goethe zu geben hatte. Allein Wielands gesamte Erotik verharrt in der Welt einer Phantasie, neben der das Leben wenig bedeutet. Julie hatte nicht seinem heißen Blute Mäßigung zu tropfen. Im Gegenteil rief sie ihn aus seiner ergaukelten, fast erlogenen Weltabkehr zum Leben zurück. (Später durfte sie ihre heilende Hand auch an Rousseau bewähren.) Einem Jüngling von so großer Reizbarkeit der erotischen Phantasie vermochte nichts Besseres geschenkt zu werden als der Verkehr mit einer Frau, die nichts sein wollte als eine kluge und herzenswarme Beraterin und die zugleich durch ihren Geist ihm wie etwas Höheres und, ihn zu lenken, Berufenes sich erwies.

Auch Julie vermochte nicht zu hindern, daß der Rückschlag, den ihr Freund durchmachen mußte, ihn bald in die entgegengesetzte Einseitigkeit trieb. Zuerst entdeckte er bloß mit Freuden in dem Platoniker Shaftesbury einen Lehrer heiterer Lebensweisheit. Bald weiß er zwischen Platon und dem, was er „Kapuzinermoral" nennt, nicht mehr zu scheiden. Französischer Sensualismus und Materialismus gewinnt Macht über ihn. Das Buch seiner Kindheit, der „Don Quixote", wird ihm in solcher Stimmung der rechte Lehrmeister einer Ironie, die sich über alle Seraphik lustig macht. Noch kann ihm Xenophon als Ersatz für Platon erscheinen. In ihm findet er, wie in Shaftesbury, vorläufig nur für kurze Zeit, den Lenker, der ihn nach später Abklärung durchs Leben geleitet. In solcher Stimmung geht ihm Shakespeares naturnahe Wahrheit und Lebendigkeit auf. Jetzt entstehen Dramen Wielands, die sich an englische Dichtung anlehnen. Sogar den Blankvers nimmt er da 1758 schon auf. Eine Episode aus Xenophons „Kyrupädie" erweitert sich ihm zu der Gesprächdichtung „Araspes und Panthea" von 1760. Schon hier kommt es zu dem Augenblick, der fortan in Wielands Werken fast unentbehrlich wird. Araspes muß erkennen, daß Liebe sich nicht mit bloßem Anschauen der Vollkommenheit begnügt. Eben noch hat er die „Reizungen" Pantheas „anständig und kaltsinnig" gepriesen. Im Handumdrehen wird er unbescheidner. Zärtliche Liebesversicherung

wechselt mit Gewalt und Drohung. Allein noch glückt es Panthea, „mit heiligem Zürnen" ihm Schranken zu ziehen.

Die Rückkehr in die Heimatstadt Biberach schenkt Wieland dann zuerst ein Erlebnis, dem verwandt, das nach Italien Goethe mit Christiane zuteil wurde. Da ist es, als wollte Wieland endlich einmal Leben und Phantasie eins werden lassen. Doch im Kreis der Jugendfreundin Sophie von La Roche auf Schloß Warthausen bei Biberach gewinnt eine Bücherei, die ihm ausländische, besonders französische erotische Dichtung in weitestem Umfang zugänglich macht, wieder alle Macht über sein Sinnen. Hübsche Frauen locken daneben zu unverfänglichen Liebeshändeln. Nun fühlt sich Wieland gedrängt, den leichtherzigen Weltmann zu spielen, dem der Tokaier der Ungarn über den Nektar der Götter geht. Im Mai 1762 ist er bei der Weisheit angelangt, daß, wer einmal Schamhaftigkeit überwunden habe, gründlich unanständig sein müsse. Immer noch ruht das auf Anempfindung, auf dem Bedürfnis, zu erweisen, daß er alles mindestens ebensogut könne wie ein anderer. War einst Bodmer oder Klopstock der andere gewesen, jetzt war es der Typus des Lebemanns, den er auf Warthausen traf.



102. Wieland. Zeichnung von Goethe
(Mit Genehmigung des Goethe-National-Museums in Weimar)

Die „Komischen Erzählungen" von 1765 führen das neue Programm durch. Erotische Verserzählung im Stil Lafontaines, gewürzt durch die Stoffvorlage, die Gespräche Lukians. Der hellenistische Spötter war für Wieland abermals ein Gewinn, der noch nach Jahren Nutzen trug. Er steht am Anfang einer Linie, die im 19. Jahrhundert mit Jacques Offenbach ihre bekannteste Leistung zeitigte. Antiker Olymp, gesehen mit den Augen des Sohns einer Gegenwart, die ihn auch nicht von ferne noch ernst nimmt, das Allzumenschliche des Treibens der antiken Götter mit Behagen heraushebt. Wieland konnte Zug für Zug beweisen, daß er noch frecher war als der alte Spötter. Auch Verserzählungen Wielands aus anderm Stoffkreis erhärten das damals.

In der unvergleichlichen Musik der Sprache Wielands schmiegen die freien gereimten Verse, französischem Muster nachgebildet, sich dem Dargestellten an. Ausdruck und Inhalt sind auf einen einzigen Ton gestimmt.

Die „Komischen Erzählungen", und was von Wielands Werk damals entsteht und sich ihnen anreiht, sind Denkmal seiner zynischesten Zeit. Nur hier gönnt er sich etwas wie den Schluß des „Urteils des Paris": Paris fordert von Cythere neben Helena noch unmittelbarern Lohn für seine Entscheidung. Er tut es recht derb und ohne jeden ernsten Versuch, seine Wünsche in schöne Hülle zu bergen. Und wenn nach kurzem Widerstreben sie einwilligt und alles verspricht, holt er sich noch mehr Gewißheit mit der Frage: „Beim Styx, mein Täubchen?" Etwas mehr Haltung haben Wielands liebesdurstige Jünglinge später doch.

Gleichzeitig ins Auge gefaßt hat Wieland seine „Musarion". Erst 1768 erscheint die Dichtung, in der das endgültige Verhältnis Wielands zur Welt erreicht ist. In der Zwischenzeit vollzieht sich wirklich ein Ausgleich der weitauseinanderliegenden Gegensätze, zwischen denen er hin- und hergependelt hatte. Die beiden Romane „Don Sylvio" und „Agathon" sind Haltpunkte auf solcher Bahn. Lag es auch daran, daß

Comische

Erzählungen.

Ex noto fictum Carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem ———

Horatius.

MDCCLXV.

103. Titel der „Comischen Erzählungen" Wielands. Erstausgabe

Wieland inzwischen braver Ehemann geworden war, um es sein Lebtag zu bleiben? Beim Beginn seiner Ehe schwärmt er in Briefen immer noch Frau von La Roche an. Soll das heißen, daß er von seiner Gattin nie erwartet hat, sie werde die Bedürfnisse seines übersinnlich-sinnlichen Freiens um Frauenliebe erfüllen? Für den Dichter hatte die gutbürgerliche, kinderreiche Ehe nur die Folge, daß er nach wie vor seine Phantasie auf erotischen Pfaden umherirren ließ. Dem Menschen gestattete sie, geistvollen Frauen ein lieber Gesellschafter zu bleiben. Das war es, was an ihm die Herzogin Anna Amalia von Weimar schätzte.

Musarion,

oder

die Philosophie der Grazien.

Ein Gedicht,

in drey Büchern.



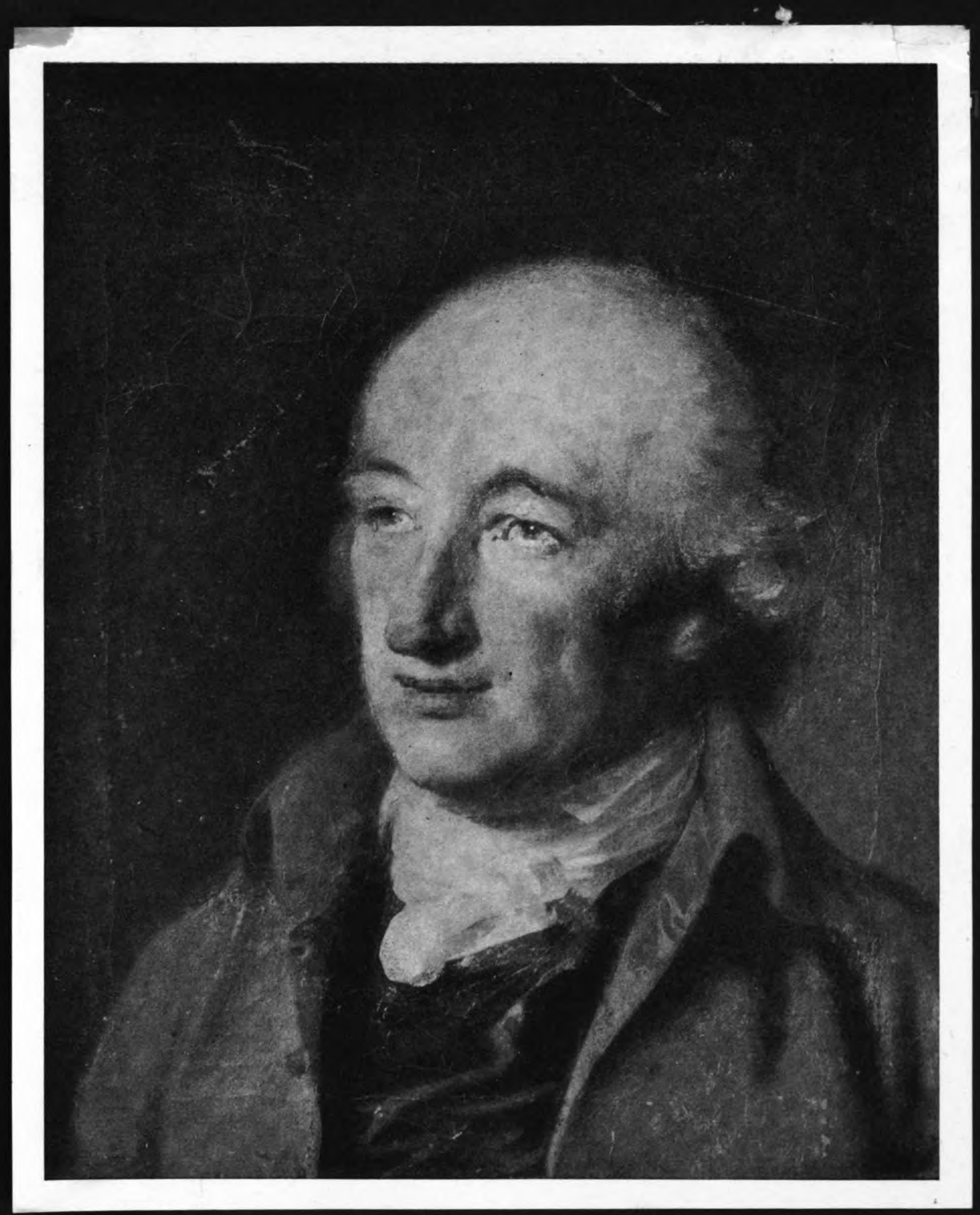
Leipzig,

bey Weidmanns Erben und Reich, 1768.

104. Titel der „Musarion" Wielands. Erstausgabe

„Musarion" verharrt immer noch auf Lukians Feld. Englische Dichtung ist mitbeteiligt. Aus Liebesunglück wird einer zum Einsiedler. Nur ein Platoniker und ein Pythagoräer sind sein Verkehr. Die Geliebte hat ihn aber gar nicht verstoßen. Ihr war seine Liebe nur zu sentimental gewesen. Sie sucht ihn auf. Er meint, gegen sie gerüstet zu sein, auch wackere Kampfgenossen zu haben. Natürlich versagen die beiden Verächter der Liebe, sind für den Reiz des Weibes sogar sehr empfänglich. Dem Wein widerstehen sie vollends nicht. Wieder einmal enthüllt Wieland scheinheilige Asketik als bloßen Deckmantel trübster Sinnlichkeit. Doch „Musarion" bleibt nicht bei der Verneinung stehen. Das schöne Weib ist geistvoll genug, Philosophie der Grazien zu lehren. Etwas von Verzicht klingt durch: Das Letzte und Höchste zu wissen, bleibt dem Menschen unerreichbar. Dafür möge er die Welt und nicht am wenigsten sich selbst mit leiser Ironie sehen. Was Natur und Schicksal gewähren, genieße er vergnügt und entbehre gern den Rest, unterwürfig dem Geschick, nie geneigt, die Welt für ein Elysium oder für eine Hölle zu halten.

Viel anders sieht Wieland auch später die Dinge nicht. Wirklich bekennt er sich noch im Alter zu der Philosophie der „Musarion". Es ist der goldene Mittelweg, auf dem sich endlich bewegen kann, wer vorher nach gegensätzlichen Enden geschweift hatte. Auch Shaftesbury empfahl ihn. Aufklärungsstimmung bricht durch. Sie steht dem Kunstwerk im Wege. Wieland ist sich bewußt, immer noch eine Sittlichkeit zu verfechten, die auf Strenge verzichtet.



Wieland, Bildnis von Friedrich August Tischbein.
Göttingen, Privatbesitz.

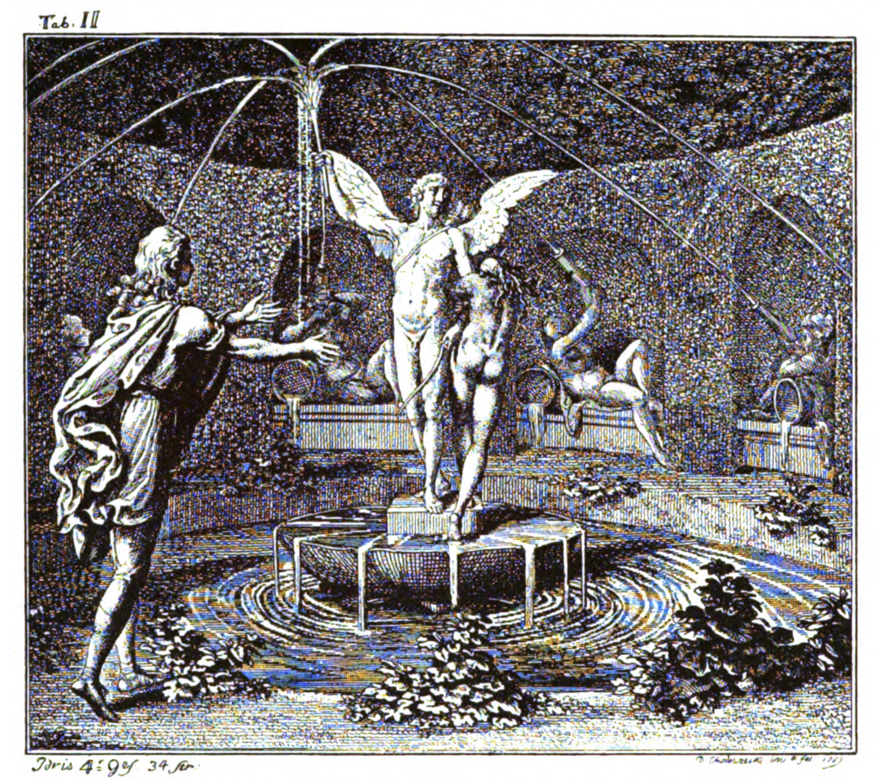
Allein in „Musarion“ gewinnt diese lockerere Sittlichkeit fast etwas Philisterhaftes. Auch der Wortausdruck gerät ins Pedantische.

Noch konnte Wieland auf solcher Stufe nicht beharren. Ihn lockte es, etwas freier Gaukelndes, etwas Beschwingteres zu schaffen. Ariost wurde ihm durch Joh. Nik. Meinhards „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“ von 1763f. zu einem starken Erlebnis. Ihm Verwandtes fand er da vor. Ariostisch meinte er zu schaffen, wenn er phantastischen Stoff scheinbar frivol vortrug, dabei aber Metaphysik und Moral und die „Entwicklung der geheimsten Fäden des menschlichen Herzens“ in das reizvolle Gewand hüllte. Auch Wieland wollte den Aufgeklärten gewinnen, indem er die Gedankenwelt des Jahrhunderts einspielen ließ, ohne deshalb irgendwelche ernste Ansprüche zu erfüllen. Wichtig ist, wie tiefgrabende Seelendeutung als Programm aufgestellt wird. Der psychologische Roman zunächst der Engländer beginnt auf die Verserzählung zu wirken. Schon ist die Form solchen Romans, die für das späte 18. Jahrhundert lockendsten Reiz hatte, der humoristische Roman Lawrence Sternes, für Wieland ein Lieblingsgegenstand wetteifernden, ja übertrumpfenden Gestaltens. Da steigert sich das stete Haltmachen und Dreinreden des Erzählers bis zur vollen Auflösung des Berichts. Gar nichts liegt dem Erzähler daran, von einer Tatsache zur nächsten zu kommen. Seitenlang hat der Leser sich zu gedulden. Wichtig allein bleibt, wie ein Ding sich in dem Erzähler spiegelt; die Gefühle und Reflexionen, die es in ihm weckt, beherrschen den Plan. Es ist grundsätzliches Zerstören der einfachen Berichtsform. Wichtigstes wird dabei gern verschwiegen oder nur von ferne angedeutet. In entscheidenden Augenblicken verstummt der Dichter; die Aposiopese und mit ihr der Gedankenstrich und der Gedankenpunkt herrschen vor. Aber gerade Anspielung und versteckter Hinweis enthüllen die „geheimsten Fäden des menschlichen Herzens“. Nicht steht strenges sittliches Werten dem Beobachten der Seelenvorgänge im Weg. Sterne hat genug Humor, auch das Gute dort zu spüren, wo die Welt nur das Böse sieht. Wieland rang sich zu solchem verstehenden Humor durch, nachdem er einst überspannt eifrig den Tugendbold gemimt und eben noch Tugendbolde als Betrüger entlarvt hatte.



105. Titelbild einer französischen Übersetzung der „Musarion“ Wielands. Nach einer Zeichnung von St. Quentin

Von Jean Paul bis zu Heines „Reisebildern“ zieht sich durch die Romantik das „Sternisieren“ hin. Es wäre noch später zu spüren, wenn nicht Heine es mit seinen eigenen Mitteln derart gesteigert hätte, daß der Ausgangspunkt solcher Wortkunst darüber vergessen worden ist. Heine führt Sterne auch da weiter, wo er ins Lüsterne sich verliert. Wieland blieb auf einem Weg, den er ebenso wie ältere deutsche Vers-



106. Kupferstich zu Wielands „Idris und Zenide", 4. Gesang 34. Str., von D. Chodowiecki

erzählung längst beschritten hatte, als er auch an dieser Stelle die Bräuche Sternes wahrte. Mit der Anakreontik berührt sich dies neue, vorgeblich ariostische Erzählen Wielands auf Schritt und Tritt. Lieblingsituationen der Anakreontik kehren wieder. Aber merklich ist eine zielgewisse Verstärkung, etwas Aufregenderes und Spannenderes.

„Idris und Zenide" von 1768 und „Der neue Amadis" von 1771 bezeichnen die neugewonnene Kunst Wielands. Ihr Inhalt ist gut sternisch fast Nebensache. Im Licht des Witzes, der Ironie, der sinnlichen Reizung löst er sich auf. Spannungen entstehen und bleiben unbefriedigt, immer ist es, als wäre etwas Entscheidendes bald erzielt, und sofort baut sich neues Rätsel auf. Liebesirrfahrten führen von einer zur andern, auf der Suche nach der Rechten. Ein stetes Zugreifen und Enthuschen. Die nervöse Bewegtheit allein soll wirken. Strenger Bau ist nie versucht. Etwas Aphoristisches herrscht vor. Es geht bis zum absichtlich Bruchstückhaften. „Der Pinsel fällt mir willig aus den Händen; Wer Lust hat, mag das Bild und — dieses Werk vollenden." So endet „Idris".

Beide Dichtungen verlassen das Feld der Antike, auf dem sich Wielands Schaffen fast immer bisher bewegt hatte. Die Quintessenz aller Abenteuer und Feenmärchen wollte er bringen, als er sich zu Ariost bekannte. Das war abermals ein Widerruf. Denn kurz vorher hatte er in „Don Sylvio" sich über das Feenmärchen lustig gemacht, freilich noch in der Zwielichtstimmung, die ihm, was ihm am nächsten lag, wie etwas Bekämpfenswertes erscheinen ließ. Noch solche Parodie verrät deutlich, wie stark ihn Feenmärchen locken. Selbstverständlich übersteigert das Märchen von Prinz Biribinker in „Don Sylvio" die gewohnten Züge der Feenmärchen, verschwendet die kostbarsten Materialien, um über die verwandte Verschwendungslust der Feenmärchen zu spotten, und gelangt zu Melkkübeln aus Rubin und zu Brunnen, die mit diamantenen Quadern gepflastert sind. Aber fühlte sich Wieland in solcher Phantastik der Farbengebung nicht wohl? Und lebt sie nicht, nur wenig gemildert, seit „Idris" in seiner Verserzählung fort? Ist ihm die Haltung des Spötters ein willkommener Ausweg, von Märchenwundern zu berichten, ohne dem Aufgeklärten wie ein Tor zu erscheinen?

So fühlte nicht bloß Wieland in dieser Zeit. Das 18. Jahrhundert hätte weniger Märchen erzählt, wenn in dem Märchenapparat nicht etwas enthalten wäre, das der Stimmung des Rokoko entgegenkommt. Freilich entwöhnte sich französisches Rokoko rasch der moralisierenden Naivität, mit der seit 1697 Charles Perrault alte Volksmärchen — er nannte sie „Contes de ma mère l'Oye" — vorgetragen hatte. Vor allem Aristokratinnen blieben zunächst seinem Wunsch getreu, eine gesunde, sittlich wirksame und gefällige Er-

zählungsform im Märchen zu bieten. Aber bald drängte sich aus orientalischen Märchen wirre Phantastik ein. 1704/8 legte Antoine Galland seine Übertragung von „Tausendundeiner Nacht" vor. Östliches Gewand und die Abenteuer östlicher Fabulierlust überwanden anfangs alle Zweifelsucht. 1730 brach entgegengesetzte Stimmung sich Bahn in den satirischen „Contes de féerie" von Antoine d'Hamilton, die doch auch wieder auf die geliebten Märchenmotive nicht verzichten wollten. Schon ist Wesentliches erreicht, was in „Biribinker" vertreten wird, schon mischt sich mit überlegenem Spott die Möglichkeit, den östlichen Farbenreichtum des Märchens zu wahren und doch nicht überholt zu erscheinen. Gesteigert konnte nur noch die Erotik werden. Das war das Werk des „Conte licencieux"; sein Schöpfer ist der jüngere Crébillon. Crébillon und Hamilton waren Wieland besonders geläufig. „Biribinker" verknüpft überkommene Motive der ältern nichtsatirischen und der neuern ironischen Märchenerzählung Frankreichs. „Idris" und „Amadis" machen es ähnlich. Sie gehen nur entschlossen auf einem Weg vorwärts, der in die Gegend der Ritterdichtung des Mittelalters führt. Nur noch engerer Anschluß an die Stoffe alter Überlieferung war denkbar. Wieland gewann ihn, seitdem er durch die Auszüge Graf Tressans in der „Bibliothèque universelle des Romans" (1775/8) mit der erzählenden Dichtung des Mittelalters besser bekannt geworden war. Gerade die Nutzung der Stoffe, die er hier vorfand, leitete ihn zur Höhe empor.

2. Versepik: Höhepunkt

Der Aufstieg zu „Oberon" (1780) vollzieht sich auf einem Gebiet, das über die Mittel der Feen- und Zaubermärchen frei verfügt. Weit auseinanderliegende Stoffquellen wie „Tausendundeine Nacht" oder altfranzösische Versdichtung in der Kürzung, die ihr durch Tressan geworden war, oder die Märchensammlung „Il Pentamerone" des Italieners Giambattista Basile aus dem 17. Jahrhundert oder endlich die eigene, Überkommenes umbiegende Erfindung Wielands ergeben eine Gruppe von Dichtungen, die eine neue Stufe seiner künstlerischen Entwicklung bedeuten. Der ironische Ton, die Vorliebe für Einschübe, die sich über die Menschen des Gedichts, über den Leser und über den Dichter selbst lustig machen, das immer noch fühlbare Bedürfnis, den klugen Kenner zu spielen, der sich die Dinge nicht über den Kopf wachsen läßt, diese weltmännischen Gebärden des Aufklärers dürfen über die Tatsache nicht wegtäuschen, daß Wieland jetzt innerlich ein neues Verhältnis zu seinen Stoffen gewinnt. Am 23. Februar 1777 schrieb er an Jacobi, er lese fast nichts als uralte Romane oder Auszüge daraus und Ritterbücher und den Vater Homer und Mosen und die Propheten. „Ist also natürlich, daß mir gar abscheulich vor dem modernsten französischen Kram ekeln muß," setzt er, ganz im Stil des Sturm und Drangs, hinzu. Wirklich entspricht sein Schaffen jetzt dem Bedürfnis der stürmenden und drängenden Jugend, im Mittelalter nach echter Poesie zu pürschen. Nicht zwar ins Hans Sachsische geht es bei Wieland. Aber die Wiedererweckung des Mittelalters ist ihm nun ebenso wichtig wie Goethe und Herder. Seine Zeitschrift „Der Teutsche Merkur", 1773 begründet, wendet sich in der Zeit, die in Weimar ihn mit den beiden zu gemeinsamem Wirken zusammenführte, dieser Aufgabe zu. Aufsätze Wielands dringen in die Geistesgeschichte des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit ein. Es ist eine bedeutsame Vorstufe späterer Arbeit der deutschen Romantik. Freilich verdachte gerade sie dem Verserzähler Wieland, daß er fast nie die Aufklärerhaltung des überlegenen Weltmanns aufgegeben und die heilige Andacht gewonnen hat, die ihr die Stoffe des Mittelalters einflößten. Aber übt nicht auch Tieck zuweilen seinen Witz an altheimischem Dichtungsgut? Es ist schier paradox, daß die Vorkämpfer romantischer Ironie nicht zugeben wollten, wieviel von romantischer Ironie doch schon in Wielands Satire steckt, die sich gegen das eigene Ich kehrt.

„Gandalin oder Liebe um Liebe", „Das Wintermärchen", „Das Sommermärchen oder des Maultiers Zaum", „Pervonte oder die Wünsche" und Verwandtes aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre wechseln bald mehr bald weniger zwischen Ernst und Ironie. Einmal indes bleibt



Der
Teutsche Merkur.
Des vierten Bandes
Erstes Stück.
[illegible]
Weimar
Im Verlag der Gesellschaft.

107. Titel des „Teutschen Merkur"

Wieland bei einem einheitlich durchgeführten ernsten Ton, in „Geron der Adelich". Mit Willen gab er in diesem Fall „jede Verschönerung oder Modernisierung des Originals" auf. Ja er bedauerte, die Geschichte (sie entstammt einem altfranzösischen Roman des 13. Jahrhunderts) nicht noch einfältiger, gotischer und holzschnittmäßiger vorgetragen zu haben. Altertümliche Sprache ist für sie aufgeboten, ganz wie der Sturm und Drang das liebte. Dem Dichter des Rokoko ist es diesmal um edle Einfalt und stille Größe zu tun.

„Geron" ist nicht schlechthin strenger sittlich als andere Dichtungen Wielands aus dieser Zeit. „Geron" ist nur wenig stoischer als etwa „Gandalin", er prüft Freundestreue in dem Augenblick, der für Wieland unerläßlich ist. Auch Gandalin hat in solcher Lage Widerstandskraft. Nur selbstverständlicher ist für Geron ein jähes Verzichten. Auf sittliche Entscheidung sind jetzt fast alle Erzählungen Wielands angelegt. Er spielt nicht mehr den Satyr. Er zeichnet keinen Ithyphall mehr. Die Kunst, Stimmungen voll starker sinnlicher Reizung wiederzugeben und in Worte umzusetzen, kann in „Geron" kein Unterkommen finden. Wieland verzichtet da ausnahmsweise auf seine besten Gewinne. In „Geron" hat keiner zu berichten, was in „Idris" (Ges. 3, Str. 109) einer meldet:

Dies seelenschmelzende, unkörperliche Feuer,
In dessen süßer Glut die Weisheit sanft verraucht,
Fing an, mit lieblich bangem Sehnen
Und süßer Ungeduld die Brust mir auszudehnen.

Noch weniger wird hier Liebeserregung des Weibes so gezeichnet wie in „Idris" (Ges. 1, Str. 28):

Der Nymphe trüber Blick erlischt in feuchter Glut,
Ihr Busen atmet schwer von pressendem Verlangen;
Ein geistig Feuer schleicht durch ihr elektrisch Blut
Und gibt dem ganzen Leib die Farbe ihrer Wangen.

Klopstock hatte unsagbares Gefühl innerhalb des Bereichs seiner Welt als erster Wort werden lassen. Ähnliches erobert hier auf ganz anderm Feld ein erotischer Veranlagter. Körpergefühl ist bei beiden der Gegenstand. Bloß durchschauert bei Klopstock Überirdisches die Nerven, bei Wieland Irdisches. Was war kühner?

Die Vorlagen, die von Wieland genutzt werden, stammen aus der Schicht, die den höfischen Epikern des Mittelalters ihre Stoffe schenkte. Chrestien von Troyes ist einmal (im „Sommermärchen") auch Wielands Quelle, freilich nur in der verundeutlichenden Gestalt, die er in dem Auszug der „Bibliothèque universelle des Romans" gefunden hat. Eine gewisse Verwandtschaft dieser Dichtungen Wielands mit den deutschen höfischen Verserzählungen des 13. Jahrhunderts macht sich schon dank der ihnen gemeinsamen Welt des Königs Artus zuweilen bemerkbar. Doch reicht Wieland nicht von ferne an die barocke, fast groteske Wucht Wolframs heran. Und mit dem Deuter und Erfühler untilgbarer Liebesleidenschaft, mit Gottfried, hat Wieland wenig gemein, der gleiche Tiefen der Seele nie eröffnet, bei dem Liebe als treue Anhänglichkeit, wenn nicht gar bloß als Fessel der Sinne, nie als überwältigendes Schicksal sich darstellt. Auch Shakespeare steht ihm da wesensfremd gegenüber. Dafür ist er beweglicher und kann stärker bewegen als Hartmann, während die oft ungemessene Wortfülle, die Neigung, sprachlich sich auszudehnen, beide verknüpft. Unterhaltsamer plaudert Wieland.

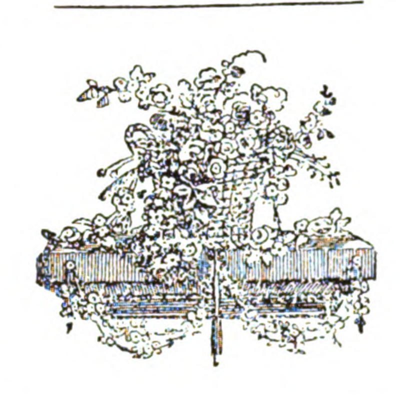
Im Gegensatz zu den einheitlich durchgeführten paarig gereimten Kurzzeilen der höfischen Erzählung wandelt Wieland zu dieser Zeit dauernd die metrische Gestaltung ab. Wieder bezeichnet es die Sonderstellung des „Geron", daß er schlichte steigende Fünffüßler nutzt;

„Musarion“ hatte dem Blankvers noch Reime angefügt. Sonst — im „Wintermärchen“, im „Sommermärchen“, in „Gandalin“, in „Pervonte“ — ist der Reim verwertet, immer wieder mit starkem Wechsel in der Abfolge. Gern erzählt Wieland in vierhebigen steigenden Versen. Das „Sommermärchen“ wählt eine kürzere Versart. Längere Verse schieben sich immer ein, sogar in „Geron“. „Idris“ und „Amadis“ hatten im Wettbewerb mit Ariost eine deutsche Stanze frei zu gestalten versucht. „Amadis“ war dann in freie Verse übertragen worden, endlich kam er wieder zu Strophen zurück, die freilich mehr Verszeilen weisen als die Stanze. „Oberon“ nahm die Stanze auf, nachdem die Dichtungen, die zwischen ihm und den ersten Versuchen im Stil Ariosts liegen, sie ganz aufgegeben hatten. Noch immer steht sie der echten Stanze sehr fern. Nicht sind die beiden letzten Verse gereimt, nicht begnügt sich die einzelne Stanze mit bloß drei Paaren von Reimen. Frei wechselt das Reimgeschlecht. Während nicht bloß der formstrenge Wilhelm Schlegel und sein romantisches Gefolge, auch Goethe den steigenden Fünffüßler allein zulassen, ist der Vers der Oberonstanze bald länger, bald kürzer. Zweihebige Senkung schleicht sich ein. Sie wahrt hier wie immer eine anschmiegsame Beweglichkeit, die der Stimmung des Augenblicks entgegenkommt. All dies verrät, daß Wieland im Innersten den freien gereimten Versen, die er von frühauf liebt, diesem echtesten Maß des Rokokos, am stärksten zuneigt. Das Gleiten, das Tanzen und Tänzeln, der Wechsel des Schrittmaßes: alles entsprach seinem Lebensgefühl und dem einer Zeit, die auf Anmut, nicht auf Würde ausging. Daß die Stanze, im Romanischen wie im Deutschen, eine feierlichere Haltung sucht, ist gewiß. Goethe bezeugt das. Die Romantiker haben Wieland solches Umstanzen der Stanze schwer verdacht.

Oberon

Ein Gedicht

in Vierzehn Gesängen.



Weimar,

bey Carl Ludolf Hoffmann 1780.

108. Titel des „Oberon“ Wielands. Erstausgabe

Im „Oberon“ entlockt Wieland ihr allerdings auch stärkste Kraftwirkung. Sein Plauderton meidet sonst, er hindert sogar, zu Augenblicken stärkster Wirkung emporzusteigen. Bruchstückhaftes Abbrechen ist ihm lieb. Schon der Ausgang von „Gandalin“ ist anders. Lange hat Sonnemon in zweifacher Gestalt Gandalin geprüft und gequält. Er kann von ihr so wenig loskommen wie von der andern, die doch nur eine verlarvte Sonnemon ist. Dieser Scheingestalt gesteht er zuletzt verzweifelt: „Ich liebe Sonnemon und dich.“ Tränen wie glühende Tropfen stürzen ihr auf die Hand. Sie kann nicht länger seine Qual zu kürzen säumen.

> Und siehe! Mantel und Schleier wallen
> Von ihren Schultern — und — Sonnemon
> (O Lieb' um Liebe! o süßer Lohn
> Der schwersten Prüfung!) Sonnemon
> Läßt sich in seine Arme fallen!

Ein Aufstieg zu einem abschließenden, spannunglösenden Höhepunkt. So klingt es aus. „Oberon“ endet minder bewegt. Dafür baut er etwas auf, was mit gleicher Kunst von Wieland,



109. Titelbild zum „Oberon“ in der Ausgabe Leipzig 1789. Kupferstich von Geyser nach einer Zeichnung von J. M. Kraus



110. Titelbild von H. Ramberg zum „Oberon“ im 23. Bande der Göschenschen Prachtausgabe der Werke Wielands

ja von deutscher Dichtung bisher nicht errichtet worden war: die Szene, in der, ein kühner Held, Hüon vor dem Sultan steht.

Eine Schuld zu büßen, die nur zum geringsten Teil die Schuld Hüons ist, bekommt er nach altem Sagen- und Märchenbrauch den schier unerfüllbaren Auftrag von Karl dem Großen, nach Babylon zu ziehn, an der Tafel des Sultans dessen linkem Nachbar den Kopf abzuschlagen, die Tochter des Sultans zum Weib zu begehren und dem Sultan selbst vier Backenzähne und eine Handvoll Barthaare auszureißen. Oberons, des Elfenkönigs, Gunst schenkt ihm das Zauberhorn, dessen Ton die Menschen zum Tanz zwingt. Im Gewand des Landes, fürstlich geschmückt, betritt Hüon den Sultanshof, als Rezia, die Sultanstochter, mit dem Drusenfürsten Babekan sich vermählen soll. Schon liebt Hüon Rezia, liebt sie ihn. (Im Traum haben sie einander erblickt.) Schon war es zu einem Zusammenstoß zwischen Hüon und Babekan gekommen. Hüon tritt in den Festsaal und schlägt sofort Babekan den Kopf ab. Die ungeheure Tat lähmt zuerst den Sultanshof. Rezia erkennt in Hüon den Geliebten. Er umschlingt sie. Nun blitzen hundert Klingen ihm entgegen. Er setzt das Horn an den Mund und läßt es sanft erklingen. Im Nu beginnt der ganze Sultanshof zu tanzen. Dergleichen Augenblicke voll auszuschöpfen, versteht Wieland. Aber noch eine weitere Steigerung bereitet sich vor. Kaum sind die Tanzmüden auf ihr Lager gesunken, so meldet Hüon dem Sultan die andern Wünsche Karls des Großen. Er ist, edel genug, bereit, auf ihre Erfüllung zu verzichten, wenn der Sultan den Glauben der Christen annimmt. Eine Strophe verweilt bei der engelhaften Erscheinung des kühnen Forderers. Um so mächtiger bricht dann die Wirkung seiner Worte durch. Im wütendsten Fortissimo ergeht sich das Toben



111. Oberon erscheint Hüon und Scherasmin auf ihrer Wanderung. Nach einer Zeichnung von Jos. Anton Koch, gestochen von Schumann

des Sultans und der Seinen. Noch kann Hüon sich ihrer erwehren. Aber Rettung bringt nur wieder das Horn. Hüon hat es seinem treuen Begleiter überlassen. Der bläst es, als läg' ihm ob, die Toten aufzublasen. Nicht mehr unwiderstehliche Tanzlust weckt er. Wie Vernichtung kommt es über die Menschen. In raschester Umkehr wendet es sich aus solcher Höchststeigerung des Grauens ins Liebliche: Oberon erscheint. Die Liebenden sind gerettet.

Ein Auf und Ab, eine Führung der Stimmungen, wie sie der Oper geläufig ist, in der Dichtung selten erscheint. Rezitatoren greifen gern zu diesem fünften Gesang des „Oberon", um den Reichtum wechselnder Wirkung der Wortkunst auszuschöpfen, den er in sich birgt. Klopstock kennt verwandte Auf- und Absteigerung, er instrumentiert sie mit reichen Mitteln. Nie aber baut er so zielgewiß auf. Und wie hier eine ungewohnte Kunst der Tektonik sich in deutscher Erzählung weist, so verwertet Wieland das Leitmotiv des tanzlustweckenden Horns am Anfang und am Ende der Dichtung, um durch dies wiederkehrende Ornament den Bau des Ganzen zu gliedern. Im zweiten Gesang läßt Oberon selbst, das Spätere vorbereitend, das Horn seine Kraft ausüben. Im zwölften Gesang erscheint es nochmals und an entscheidendster Stelle.

Für Wieland konnte ein Vorgang etwas Fesselndes und zu Dichtung Lockendes nur haben, wenn das ihm Unentbehrliche Unterkunft fand: Prüfung des Widerstands gegen sinnliche Lockung. Er setzt das mitten in den „Oberon" hinein, macht es zum Angelpunkt des Gedichts. Die „Bibliothèque universelle des Romans" von 1778 bot die eigentliche Stoffgrundlage, den Auszug aus dem altfranzösischen Roman von Hüon von Bordeaux. Glücklichst mischt die alte Überlieferung Sage von Karl dem Großen mit Vorstellungen der Kreuzzugswelt. Den Geisterfürsten Oberon halfen Chaucer und Shakespeare ausgestalten.

Oberon hat sich von Titania getrennt, empört über die Hilfe, die sie einer Ehebrecherin geleistet hat. Nur wenn ein getreues Paar, probefest in Leiden wie in Freuden, die Herzen ungetrennt, auch wenn die Leiber scheiden, um Liebe alles gibt, entschlossen, eher den Tod der Flammen zu erwählen, als selbst einem



112. Der gefesselte Oberon. Radierung von F. Preller d. Ä.

Thron zuliebe ungetreu zu sein, nur dann will er Titania wiedersehen.

Nach guter Geister Weise erleichtert Oberon die Erfüllung der Bedingung. Er steht Hüon bei. Aber er fordert zugleich — und hier kommt Wielands Wesenszug heraus -- in dem Augenblick, als er rettend auf dem Sultanshof erscheint, daß Hüon und Rezia einander nicht gehören sollen, ehe Papst Silvester sie vereint. Sie vergehen sich auf der Seefahrt gegen Oberons Gebot, erleiden Schiffbruch, verlieren Oberons Geschenk, das Horn, werden getrennt und geraten schließlich in die Lage, daß um Hüons Liebe eine Sultanin, um die Rezias der Gemahl der Sultanin wirbt. Ihr unentwegter Widerstand führt sie endlich wieder zusammen, auf dem Scheiterhaufen. Die Probe ist geleistet. Das Horn schwebt wieder an Hüons Hals. Er entlockt ihm den schönsten Ton, der je geblasen worden. Und wieder geht der Tanz los. Noch ein Augenblick der Komik im Schlußablauf, der zu Frieden und Glück, der zu Karls des Großen Gunst zurückführt. Oberon und Titania sind wieder vereint.

Ein reifes Kunstwerk, in sich geschlossen, nur dem überwilligen Erspürer von Widersprüchen nicht ganz folgerichtig in dem Verknüpfen von Bedingung mit deren Erfüllung. Die Mythologie, die hier gewählt ist, meidet sicherlich nicht ganz die alte Gefahr fast aller Epik, den Hauptgestalten zu viel Hilfe zu leisten und die Freiheit ihres Handelns zu beschränken. Allein das Entscheidende wird von ihnen getan, unerschütterliche Treue bewähren sie aus eigener Kraft in schwerster Bedrängnis, nicht als Stoiker, die gegen jede Verführung gewappnet sind, als Menschen von Fleisch und Blut.

Trotzdem ist nicht erreicht, was einem stärkern Künstlertemperament und einem innerlich reicheren Menschen erreichbar gewesen wäre und erreichbar werden sollte. Byrons „Don Juan“ löst die Aufgabe, die hier zu lösen war. „Oberon“ steigt in die Menschenseele nicht so tief hinein wie Byron, nicht einmal so tief wie die eine oder die andere der ältern Verserzählungen Wielands. Beschränkter bleibt der Blick Wielands. Das Vernünftige, das bürgerlich Gute zieht ihm die Grenzen. Einem rasch fortschreitenden Jahrhundert hatte „Oberon“ bald nichts Bannendes mehr zu sagen, ein Werk von hoher Kunst, aber von begrenztem Gesichtskreis, ein Denkmal treuer Liebe, aber nicht überwältigender Leidenschaft.

Wieland ist ein großer Könner, nicht ein großer Schöpfer. Er war zu empfänglich, zu anschmiegsam, um mehr zu leisten als ein Höchstmaß von Anpassung an Vorhandenes. Sein Ruhm bleibt, daß er deutsche Dichtung, aber auch deutsche Bildung, dann deutschen Wortausdruck dorthin geführt hat, wo das Ausland, dem Deutschen vorauseilend, im Zeitalter der Renaissance, des Barocks und des Rokokos angelangt war. Ein kluger Berater seines Volks auf Wegen zu höherer Kultur, vermochte er Beengtheiten zu überwinden, die er auf deutschem Boden vorfand, Anmut zu gestalten und zu wecken, wo ein derberes, minderfein abgestuftes

Verhalten noch im Gange war. Darum bildete deutsche Hofgesellschaft sein treustes Publikum, aber eine Hofgesellschaft, die schon sich verbürgerlichte. Das Bürgertum, das sich nach seinen Wünschen erzog, gewann sicherlich eine Höhe von Bildung, die einen Fortschritt bedeutete. Aber als er den „Oberon“ schuf, war in Deutschen schon der Wunsch nach stärkern Leistungen des Dichterschaffens erwacht. Hatte Wieland viel erreicht, so war durch Klopstock ein höheres Wollen geweckt worden. Die Jugend folgte dem kühnen Vorwärtsstürmer Klopstock, sie fühlte sich durch Wielands Können gehemmt, ebenso wie durch seine altkluge Weltkenntnis. Dionysisch wollte sie sich ausleben, Rauschhaftes in sich erfahren. Dazu konnte Wieland nichts beitragen. Als der Wunsch wiedererwachte, das Leben mit schlichtern Mitteln zu ordnen, konnte er zu neuer Wirkung kommen. Seine Versdichtung war dann längst an ihrem Ende angelangt. Seine Romane allein taten noch mit, stärker als die Umwelt sich dessen bewußt war.



113. Amanda-Rezia stürzt sich mit Hüon vom Schiff. Fatme wird mit Gewalt zurückgehalten. (Oberon VII.) Gemälde von Joh. Heinr. Füssli. Wädenswil, Privatbesitz

Gewichtiger Beweisgrund für die Größe von Wielands Leistung ist die Tatsache, daß seine Nachahmer ihn auch nicht von ferne erreichen, daß vollends eine der Richtungen, die von seinen lukianisch spottenden Verserzählungen eingeschlagen werden, unter den Händen seiner nächsten Nachbarn völlig in Unkunst versinkt. Der Österreicher Johann Baptist von Alxinger huldigt ausdrücklich seinem Vorbild Wieland. Aber seine epischen Versuche, Mittelalterliches seinem Zeitalter lieb zu machen, verzichten auf die Wesenszüge von Wielands Stil, setzen an die Stelle von Wielands Humor trockenen Ernst und bleiben in redlich gesinnter Aufklärung ebenso stecken wie die josephinische Umwelt ihres Verfassers. Die Parodie antiker Mythologie und Sage, das Motiv, mit dem die erzählende Versdichtung Wielands beginnt, findet gleichfalls in einem Österreicher, in Aloys Blumauer, und in dessen epischer Erzählung „Abenteuer des frommen Helden Äneas oder Virgils Äneis travestiert“ von 1783 eine Fortsetzung. Von Wielands Anmut ist in diesem Werk Blumauers nichts zu bemerken, noch weniger in andern seiner Gebilde; Schiller rechnet in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ diese Produkte eines schmutzigen Witzes zu den Dingen, deren Existenz dem guten Geschmack billig ein Geheimnis bleiben sollte.

Allein schon die bloße Travestie des antiken Mythen- und Sagenstoffs geriet, auch vor Blumauer, so ungefüge und geschmacklos, daß sie dem fortschreitenden Gang der deutschen Dichtung gefährlich wurde. Sie hemmte das Werden der deutschen Kunstballade. Sie schädigte es noch zu einer Zeit, als das rechte Ziel schon gefunden war. Einer der seltsamsten Nebenpfade deutschen Verseschmiedens des 18. Jahrhunderts wurde da begangen.

Fast ein Jahrzehnt vor Wielands „Komischen Erzählungen“, im Jahre 1756, legte Gleim ein Heftchen „Romanzen“ vor. Es sollte eine vergessene volkstümliche Dichtart zu neuem Leben wecken. Ausdrücklich berief Gleim sich auf den Spanier Gongora aus der Zeit um 1600 und auf dessen französischen Nachfolger Moncrif aus dem 18. Jahrhundert. Gut aufklärerisch ging Gleim auf eine Hebung des Bänkelsangs aus.



114. Kupferstich zu Blumauers „Äneis" von D. Chodowiecki

Und abermals im Sinn der Aufklärung wahrte er eine gönnerhaft ironische Haltung, die ganz gewiß erkennen lassen sollte, daß er selbst hoch über Stoff und Behandlung stehe, sich nur zu einer an sich minderwertigen Ausdrucksform herablasse, um sie an die Stelle von noch Minderwertigerm zu setzen, an die Stelle der jahrmarktgemäßen Bänkelsänge. Nur ganz wenige Züge des echten Bänkelsangs blieben erhalten. Wichtiger war für Gleim und für seine zahlreichen Nachfolger, den Ton des Tragikomischen zu wahren. Er schien für die Romanze so unerläßlich zu sein, daß sogar noch Mendelssohn „ein abenteuerliches Wunderbare, mit einer possierlichen Traurigkeit gemischt", für das Wesen der Ballade halten konnte.



115. Kupferstich zu Blumauers „Äneis" von D. Chodowiecki

Das Bänkelsängermäßige steigerte sich bald in der burlesken Romanze, so bei Joh. Friedr. Löwen; Daniel Schiebeler wagte es, diesen Ton auf die Travestie der Antike anzuwenden. Längst betrieb man solche Travestie in ausländischer Dichtung. Paul Scarron hatte, zumal in Italien, manchen Vorläufer, als er 1648 die ersten Bücher seines „Virgile travesti" veröffentlichte. Ovid zu travestieren, wurde ein Lieblingsvergnügen des 18. Jahrhunderts. Witzig wirken sollte die Fülle der Verstöße gegen das Kostüm, die Umkehrung des sittlich Erhabenen ins Lächerliche, die Auflösung edler Gebärde in kleinliche Züge, die literarische Satire. Schiebeler arbeitet dabei mit Vorliebe alles ins Triviale um, er liebt es, Worte des niedrigen Alltags zu nutzen, er leiht den Göttern und Heroen die Ausdrücke des beengten Kleinbürgertums. Wie verlockend das wirkte, erweist sich aus der großen Zahl die Antike travestierender Romanzen eines Dichters von dem Feingefühl Höltys. Begreiflicher ist, daß Höltys Göttinger Haingenosse Bürger sich dem allgemeinen Zug hingab und in seiner „Europa", die 1777, also lange nach seinem Meisterstück, der „Lenore", von ihm veröffentlicht wurde, derbem Scherz geneigt wie er war, ein Höchstmaß von Trivialität dem Travestieren antiker Mythen dienstbar machte.

In der Blütezeit dieser Richtung, als auch schon altheimisch deutsche Stoffe der travestierenden Romanze zu verfallen begannen, kam Joh. Benjamin Michaelis auf den Gedanken, von der knappern Form der Romanze wieder zu Scarrons Travestie des antiken Epos zurückzukehren. Bald nach 1770 begann er sein Werk, brachte es indes nur zu einem einzigen Gesang. Blumauer betrachtete sich nur als einen Nachfolger und Fortsetzer von Michaelis. Er übernahm dessen Versmaß, aber auch die Art der Bücherüberschriften, dann den Brauch, einzelne Brocken aus Vergil herüberzunehmen. Derber wurde alles unter seiner Hand, frivoler und zweideutiger. Und all dies Aufgebot von Schmutz sollte Kaiser Josef unterstützen im Kampf gegen Klerisei und Mönchstum. Die aufklärerische Absicht ist immerhin verwandt mit Wielands Spott über die katholische Kirche; er ist besonders fühlbar in den Erzählungen aus den spätern siebziger Jahren.

Aber Wieland bleibt, mit Lukian verwandter, der geistreiche Spötter, wo Blumauer mit dem Knüttel dreinschlägt. Mochte Wieland ferner auch Ironie walten lassen, wenn er altdeutsche oder überhaupt mittelalterliche Stoffe vortrug, er sank doch nie so tief wie etwa Zachariäs Travestie der Sage von Melusine, deren Witz auf Ersetzung des Sagenkostüms durch die Lebensbräuche seines Zeitalters hinauslief. Wieland nutzt





116, 117. Holzschnitte aus Kortums „Jobsiade". 1784.
Links: Die Eltern Jobsens — Rechts: Jobsens Bildnis

auch das gelegentlich. Aber er läßt es nur mitspielen. Er möchte doch Freude an der alten Welt wecken, nicht bloß in „Geron" oder in „Oberon".

Ein bewußter Gegenstoß gegen die Verklärung des Altheimischen, Altertümlichen und Altertümelnden, eine Travestie der Volksbücher, die im Sturm und Drang, noch mehr bald darauf in der frühen Romantik zu neuen Ehren kamen, schuf die neuartigste Dichtung aus der Nachfolge von Gleims Romanzen: Karl Arnold Kortums „Leben, Meinungen und Taten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten", die später sogenannte „Jobsiade" von 1784. Auf den Ton der klobigen Spielkartenholzschnitte, die wie in alten Volksbuchdrucken sich immer wiederholen, ist das Ganze gestimmt, bewußt derbklotzig im Ausdruck, dabei satirisch gegen Gelehrsamkeit wie gegen Romankunst gewendet. Aufklärung spottet hier und verspottet sich zugleich selbst. Völlig verschieden von Zachariäs satirischen Verserzählungen, gar nicht bestrebt, den Schein des weltüberlegenen Menschenkenners zu wahren, steht die „Jobsiade" dem Dichten Wielands wesensfremd gegenüber. Legte doch Wieland es in seinen Verserzählungen fast nie auf bloß komische Wirkung an. Das trennt ihn auch von der Schicht, der neben den Romanzen, die den antiken Mythos und dessen Dichter travestieren, Blumauers Werk angehört. Zu reich war Wieland, um sich auf bloße Komik einzuengen, mochte er auch noch so gern Komik miteinspielen lassen.

3. Erzählung in ungebundener Rede

1774 veröffentlichte Chr. Friedr. von Blankenburg einen „Versuch über den Roman". Zu einer Zeit, die sich eifrigst mit Fragen der Kunstlehre beschäftigte, dabei aber der Erzählung in Prosa keine feste Stelle zuzuweisen vermochte, wollte Blankenburg als erster das Wesen des Romans bestimmen. Rechtes Muster des Romans ist ihm Wielands „Agathon". Hier und in Fieldings „Tom Jones" fand er, was ihm unentbehrlich erschien: volle Übereinstimmung von Leben und Dichtung. Blankenburg nennt noch andere deutsche Romandichter. Allein er weckt den Eindruck, daß erst durch Wieland der Roman der Deutschen, ja zum guten Teil der Roman der Weltdichtung zu einer Gestalt gelangt sei, die seinem Wesen entspricht. Nicht bloß Enge der Betrachtung, bedingt durch zu große Nähe, wirkt sich in Blankenburgs Schrift aus. Wielands „Agathon" nimmt, mindestens in der Geschichte des deutschen Romans, eine ungemein wichtige Stellung ein, mag er auch lange nicht etwas ganz Neues und Nichtdagewesenes bedeuten. Nur wenn eine Entwicklungsreihe abgebrochen ist, kann ein Kunstwerk,

das sie — bewußt oder häufiger noch unbewußt — wiederaufnimmt, so schwer ins Gewicht fallen und der entscheidende Ausgangspunkt einer neuen Entwicklungsreihe werden.

Im 17. Jahrhundert entfaltet sich der deutsche Roman beträchtlich. Schon ist eine Menge von Untertypen da, aber auch ein Werk von überragender Bedeutung: Grimmelshausens „Simplizissimus". Ein Roman, reich an Abenteuern, zugleich der Roman eines Abenteurers, umfaßt der „Simplizissimus" weite Landstrecken, ist also auch Reiseroman, kann sogar eine Robinsonade vor Daniel Defoes „Robinson" einbeziehen, gibt ein Abbild der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs, nicht von der Höhe überschauender geschichtlicher Betrachtung, sondern fast impressionistisch beobachtet an den Erlebnissen eines einzelnen Menschen. Was dieser Einzelne durchmacht, verknüpft sich zu einem Entwicklungsweg, der wie in Wolframs „Parzival" von Kindheit, die weltfern sich abspielt und dann bei erster Berührung mit dem Leben des Tags zu schweren Zusammenstößen führt, weiterleitet zu Irrwegen eines Suchenden und Begehrenden und endlich zu einem sittlich festumrissenen Ziel, wie nur Selbstüberwindung es erdenken und erreichen kann. Zeitbestimmtes und Allgemeingültiges reichen sich die Hand und schaffen ein Werk von kulturgeschichtlichem Quellenwert, das zugleich allen viel zu sagen hat, die dank Anlage oder Schicksal den Weg durch das Leben nur schwer finden.

Ein Roman des Jahrhunderts, an dessen Anfang eine der größten Leistungen der Dichtungsart steht, Cervantes' „Don Quixote", das später in Frankreich eine wichtige Verinnerlichung des Romans erzielt, einen empfindsamen Roman, der dem nächsten Jahrhundert ein gut Stück seines Lebensgefühls vorwegnimmt oder vielmehr formt. Frankreich schafft 1651 in Paul Scarrons „Roman comique" auch den Urtypus des Theaterromans, vertieft 1715 in Alain René Lesages „Gil Blas de Santillane" den Abenteurerroman, prägt aber 1753 in Prévosts „Manon Lescaut" nur kunstvoller aus, was der französische empfindsame Roman des 17. Jahrhunderts schon berührt hatte, die Dirne großen Stils, die zerstörend in das Leben des Manns eingreift und doch unsern Anteil wach erhält. Rousseau führt in der „Nouvelle Héloïse" 1761 den empfindsamen Roman empor zu einer ganz neuen, verklärenden Abspiegelung der Liebesleidenschaft. „Emile", im Jahr vorher veröffentlicht, opfert die Kunstform des Romans dem Erzieherzweck zwar auf, erhält indes das Bewußtsein wach, daß dem Roman Darstellung solchen Erziehens gut tauge.

Alle diese französischen Romane helfen deutschen Erzählern des 18. Jahrhunderts ihre Schöpfungen ausgestalten. Goethe bleibt nicht bloß in unmittelbarster Nähe Rousseaus, wenn er „Werther" dichtet. Er läßt auf den „Roman comique" die Urgestalt der „Lehrjahre", „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", folgen, er wendet Zeit und Arbeit an „Manon Lescaut". Züge dieser französischen Romane lassen sich auf dem Weg über Goethe hinein in die deutsche Romantik verfolgen und noch weiter. Trotzdem scheint es zuweilen, als falle französische Erzählung in ungebundener Rede kaum ins Gewicht neben der mächtigen Bedeutung, die für den deutschen Roman des 18. Jahrhunderts England hat.

Von England kam die Verbürgerlichung der Welt. Der Roman entsprach besonders gut den Wünschen, die durch diesen Wandel wachgerufen worden waren. Wohl verbürgerlicht sich in England zuerst das Trauerspiel. Erst 1742 ersteht in Samuel Richardsons erstem Roman „Pamela" ein ausgesprochen bürgerliches Erzählungswerk. Fortan aber gewinnt der bürgerliche Roman in England eine weit reichere Entfaltung als das bürgerliche Drama. Auf deutschem Boden vollends geht in Gellerts „Schwedischer Gräfin" von 1746 der bürgerliche Roman voran. Erst neun Jahre später erobert Lessing das bürgerliche Schauspiel für die Deutschen.

Die Reihe Richardson, Fielding, Smollet, Sterne bezeichnet das Werden des englischen bürgerlichen Romans. Sie bedeutet eine allmählich fortschreitende Wandlung im Verhältnis zur Welt und in der Gemütsstimmung, die aus diesem Verhältnis sich ergibt. Richardson, von puritanischem Ernst erfüllt, Tugendapostel im Sinn der Aufklärung, ist doch zu empfänglich für den Reiz des Spiels der Seele, als daß er, bestrebt, seinen Mitmenschen den besten und ungefährlichsten Weg durchs Leben zu zeigen, nicht auch zuweilen das Gegenteil seiner Absichten erreichte. „Pamela" gewinnt ihren Gatten dank der Standhaftigkeit, mit der sie ihm vor der gesetzlichen Ordnung ihres Bunds widersteht. Tatsächlich lasen dann die Mädchen — zumal in deutscher Dichtung — aus dem Roman heraus, daß alle äußern Hindernisse, die zwischen Liebendem und Liebender stehen, daß auch die Unterschiede des Stands durch festen Willen sich überwinden lassen, und gaben desto lieb r an der entscheidenden Stelle nach, an der die Heldin Richardsons standhaft bleibt. „Clarissa Harlowe" zeichnet in Lovelace den gefährlichen Verführer, um vor ihm zu warnen, zeichnet ihn aber so liebenswert, daß sein Name nicht nur fortan den unwiderstehlichen Herzenbrecher bezeichnete, daß es vielmehr für viele poetischen Zauber gewann, solch einem Lovelace zu erliegen. Um das gut zu machen,



Wunderliche
FATA
einiger
See-Fahrer,
absonderlich
ALBERTI JULII,
eines gebohrnen Sachsens,
Welcher in seinem 18den Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff-Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Ubersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyrathet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als 300. Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunens-würdige Schätze gesammlet, seine in Teutschland ausgekundschafften Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermuthlich noch zu dato lebt,
entworffen
Von dessen Bruders-Sohnes-Sohnes-Sohne,
Monsf. Eberhard Julio,
Curieusen Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths-Vergnügen ausgefertiget, auch par Commission dem Drucke übergeben
Von
GISANDERN.

NORDHAUSEN,
Bey Johann Heinrich Groß, Buchhändlern.
Anno 1731.

118. Titel der „Insel Felsenburg" Schnabels

gestaltete Richardson endlich in „Sir Charles Grandison" sein Ideal des perfekten Gentlemans, ein Musterbild von Verknüpfung aller Vorzüge des Geistes und des Körpers, aber auch der gesellschaftlichen Stellung.

Wer in England solche Tugendspiegel schafft, gerät immer in das Gebiet des „cant" hinein. Der Engländer besitzt genug Scharfblick, um solche Neigung zur Scheinheiligkeit zu spüren. Er macht sich dann gern über sie lustig. So sah Fielding schon die ersten Romane Richardsons. Er bewies, daß Engländer auch von minder tugendsüchtigem Standpunkt die Welt erfassen können. Smollet tat den nächsten Schritt weiter zu komischer Abspiegelung des Lebens. Realistischer wurde auf diesem Pfad der englische Roman. Sterne umspannte das ganze Gebiet gegensätzlicher Stimmungen, indem er empfindsame Tränenseligkeit, wie das Jahrhundert sie liebte, mit vollem Verständnis für die Komik verband, die im Leben sich mit Ernstem und Traurigem gern verkettet. So gelangte er zu Humor im strengen Sinn des Worts, zu einer überschauenden Betrachtung und Wertung des Lebens, die Großem und Kleinem, Erhabenem und Lächerlichem gleichmäßig gerecht wird. Vorgearbeitet hatten ihm Fielding und Smollet, indem sie, echt englisch, gern das Gute und Anerkennenswerte von Menschen hervorhoben, die dem raschen Beschauer eher abstoßend erscheinen können. (Dickens trieb dann solche Weltschau auf ihre Höhe.)

Goldsmith ergänzte die Stimmungsgehalte des englischen Romans, indem er die Idyllik des Familienlebens malte. Rousseaus Kampf für die unverdorbene Natur lebt sich in ihm wie in Sterne aus. 1719 nahm Daniel Defoes „Robinson" Rousseauisches Rousseau selbst vorweg. Hätte die Abzeichnung eines Daseins, das fern von Menschen und fern von aller Zivilisation sich die Lebensbedingungen neu schaffen muß, das Zeitalter so außerordentlich gefesselt, wenn nicht rousseauische Stimmung schon auf dem Wege gewesen wäre? Die zahllosen Nachahmungen des „Robinson" beweisen seinen gewaltigen Erfolg, sind aber zum Teil auch Ursache, daß uns das Werk minder, als es tatsächlich der Fall ist, eine ausgesprochen aufklärerische Tat zu sein scheint. Defoe vollzieht an seinem Helden ein Erziehungswerk im Sinn der Sittlichkeit des bürgerlichen Zeitalters. Gelesen und nachgebildet aber wurde „Robinson", als wäre er bloß ein neuartig fesselnder Abenteuerroman. Ein einziges deutsches Werk, das dem Gefolge Defoes angehört, nahm die Erzieherstellung und mit ihr den Wunsch nach sittlicher Aufklärung auf: Joh. Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg" (1731—43). Von pietistischer Selbstschau geht es fort bis zur Abzeichnung einer Utopie; aus dem Religiösen dringt Schnabel ins Allgemeinmenschliche vor, gut aufklärerisch bestrebt, die Pflichten des Menschen gegen die Gesellschaft aufzuzeigen und Sittlichkeit im Sinn dieser Pflichten zu künden.

So überholt Schnabel den ersten deutschen sogenannten bürgerlichen Roman, Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin von G." (1746). Richardson war Gellerts bewundertes, ja vergöttertes Vorbild. Zug für Zug verficht Gellert hier die neue Sittlichkeit der Aufklärung, ihren freien Deismus, ihre Duldung Andersgläubiger, ihr Bedürfnis, alles Gebaren vor dem Verstand zu rechtfertigen, ja ihren und Gellerts Freimut, altgeheiligte überlieferte Vorstellungen von Religion und Sitte abzulehnen, soweit sie nicht zu dem neuen Glaubensbekenntnis taugen. Doch wie in „Miß Sara Sampson" bietet auch diesmal deutsches Bürgertum zu wenig Anreiz, den Vorgang zu tragen. Im Ausland und zum guten Teil in Adelskreisen spielt der Roman.

Und gar nicht wie Richardson und nach ihm „Miß Sara Sampson" begnügt sich Gellert mit Vorfällen, die in eine Bürgerfamilie tiefe Aufwühlung hineintragen, sondern häuft unwahrscheinliche Abenteuer aufeinander und läßt aus falschen Nachrichten und aus andern Verstandestäuschungen recht böse Dinge entstehen, wie Doppelehe und Blutschande. Wollte er beweisen, wie die kluge Selbstbeherrschung des Aufklärers auch solche bösen Hemmnisse überwindet? Indem er alles von der Titelheldin berichten läßt, zwingt er eine Frau, mit staunenswerter Gelassenheit zu berichten, was sie in den Augen Feinfühliger entwertet. Sie ganz verständig erscheinen zu lassen, nimmt er ihr, was nicht erst später, was längst schon in der Frau sich gegen solches Erleben wehrt. Liebe und Ehe sind da nicht Sache des Herzens, bleiben vielmehr in den Grenzen verstandesmäßig geordneter, fast berechneter Freundschaft. Das Ideal der Gelassenheit, von Richardson dem bürgerlichen Roman geschenkt, führte in Gellerts Werk zu der Stelle der Aufklärungssittlichkeit hin, die unmittelbar an Widersittlichkeit grenzt. Allein die „Schwedische Gräfin" war den Deutschen etwas Neues und Ungewohntes, sie stiftete auf deutschem Boden tatsächlich einen bisher unbekannten Typus des Romans. So kam sie zu Wirkung und fand Nachfolge.

Für Wieland war es großes Glück, daß er schon über Stimmungen, die ihn dem Tugendeifer Richardsons und von dessen deutschen Verehrern genähert hatten, hinausgelangt war, als er Romane zu schreiben begann. „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva" von 1764 wurde ihm zu einem Werk des Spotts über jegliche Phantastik, eines Spotts, von dem er bald viel zurückzunehmen hatte. Der Liebling seiner Jugend, „Don Quixote", bestimmt den ganzen Roman. Hat Don Quixote zu viel Ritterromane gelesen, wird ihm die Welt zu einem Reich der Riesen, Zauberer, verzauberten Schönen und mutigen ritterlichen Zerstörer solchen Zauberbanns und solcher Riesenmacht, so sieht Don Sylvio die Welt wie ein Feenmärchen und kann meinen, daß seine Dulcinea in einen Schmetterling verzaubert sei. Neben ihm steht als Vertreter des gesunden Menschenverstands ein Gegenstück Sancho Pansas. Und wie das Werk des Cervantes mehr als nur Spott über eine Literaturmode ist, so trifft Wieland hier nicht bloß eine vielbeliebte Gattung von Erzählungen, er kämpft gegen Tugendseligkeit, immer noch mit spitzer Ironie, nicht mehr mit den derben Mitteln, die er kurz vorher gegen alle „platonische" Schwärmerei ausgespielt hat.

Schon ist er auf dem Wege zur goldenen Mitte, zu der harmonischen Verbindung der Gegensätze, die ihm Shaftesbury, sein liebster Gewährsmann, empfiehlt. „Agathon", der nach langer Vorbereitung 1766/7 erscheint, soll bereits den endlich erzielten innern Ausgleich bezeugen. Aber noch ist Wieland recht weit vom Ziel. Jahrzehnte sollte es dauern, ehe in letzter Fassung „Agathon" wirklich zu einem bejahenden sittlichen Bekenntnis wurde. In der Urgestalt kommt der Roman nicht über Verneinung hinaus. Es ist die damals dem Dichter Wieland gewohnte Entlarvung der „Platoniker". Abermals bietet „Don Quixote" die Grundlinien. Ein Phantast jagt einem erträumten Ideal nach und wird endlich ernüchtert. Doch nicht Spott über eine Zeitmode, sondern eigenes Erleben, das entscheidende Erlebnis des jungen Wieland ist Voraussetzung. Von ferne nähert sich „Agathon" dem „Simplizissimus". Aber Wieland meinte, nicht genug Erzählenswertes durchgemacht zu haben, um seine Leser damit unmittelbar belästigen zu dürfen. Und so dichtete er nicht nur viel dazu, er steckte sogar alles in antikes Gewand. Nicht weil diesen Sohn eines ungeschichtlichen Zeitalters ein geschichtlicher Roman lockte, sondern weil er das Bedürfnis hatte, das Griechentum, das durch Winckelmann neu geadelt worden war, eindringlich abzuspiegeln. Rokokograzie herrscht wie sonst bei Wieland in „Don Sylvio". Auch das Griechentum des „Agathon" ist noch rokokohaft getönt. Edle Einfalt und stille Größe wird überwunden von dem anmutigen sinnlichen Reiz, den in der Anakreontik antike Welt gewonnen hatte.

Wielands Romane bleiben fortan bemüht, antikes Leben immer besser zu treffen. Wissenschaftlicher wurde dabei sein Verfahren. Er begann mit des Abbé Jean Jacques Barthélemy



erfundenem, aber quellentreu antike Überlieferung verwertendem Werk zu wetteifern: „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“ von 1788, der vielgelesenen volkstümlichen Darstellung antiken Lebens. Als Verdeutscher der Briefe und Satiren des Horaz, der Briefe Ciceros und des Lukian drang Wieland immer tiefer in den Gegenstand ein. 1796—1803 leitete er eine Fachzeitschrift, sein „Attisches Museum“; seine Beiträge wie die anderer (zu ihnen zählte der junge Friedrich Schlegel) zeitigten neue Erkenntnis. Sein letzter großer Roman aus der Griechenwelt „Aristipp und seine Zeitgenossen“ von 1800/2 ruht auf einer Anschauung, die über einseitige Verklärung und über die von Winckelmann gezüchtete Ansicht von der harmonischen Menschenart des Griechentums zu geringerer Idealisierung vorgedrungen ist und auch Schattenseiten hervorhebt.



119. Titelbild von H. Ramberg zu Wielands „Aristipp“ im 33. Band der Göschenschen Prachtausgabe

In erster Fassung schon arbeitet „Agathon“ mit den abenteuerlichen Vorgängen des alexandrinischen Romans der Griechen, der ja unmittelbar und auf Umwegen seit langem der Erzählung des Abendlands Stoff geliefert hatte: wechselnde Liebe, Trennung, Wiedersehen, Seeräuber, Sklavenverkauf, Tugend, die sich bewährt oder erliegt, rascher Absturz, unerwarteter Aufstieg. An Romanhaftem ist im „Agathon“ kein Mangel. Alles gehört einem Umkreis an, der dem Zeitalter des Verfassers fremd ist. Erlebt sind nur die sittlichen Probleme und Entscheidungen. Sie wurzeln in Wielands eigenen innern Kämpfen. Wie fast immer zeichnet er einen, der wie Herkules den Weg der Sinnlichkeit und den der Tugend und Geistigkeit vor sich erblickt. In der Hand eines Wieland, der gerade erkannt hat, wie falsch sein Ringen nach Seraphik gewesen war und wie wenig es seiner eigenen Anlage entsprach, konnte zunächst nur ein Vorgang sich bilden, der auf Enttäuschung und auf Geistesbankrott eines überschwenglichen Tugendapostels hinauslief. Agathon hat in sehr jungen Jahren schon politisch sich betätigen können. Er wird gestürzt und verbannt. Seeräuber nehmen ihn gefangen und verkaufen ihn an den reichen Materialisten und Atheisten Hippias. Der möchte den begeisterten Anhänger Platons zu seinen eigenen Ansichten bekehren. Agathon widersteht. Er fühlt sich gewappnet gegen alle Verführung seiner Sinne. Hippias führt ihn zu der schönen Danae, die einst des jüngern Kyros Geliebte gewesen war. Agathon weiß nichts von ihrer Vergangenheit. Er meint in Danae verwirklicht zu sehen, was seine Träume von reinem Menschentum ihm vorgegaukelt haben. Er gibt sich seiner Leidenschaft hin im frohen Bewußtsein, seinen sittlichen Überzeugungen dabei treu zu bleiben. Und er muß erfahren, daß er nur auf Umwegen dahin gelangt ist, wo Hippias ihn sehen wollte.

Die zweite Fassung von 1773 mildert die Disharmonie des Ausklangs der ersten. Wohl ist

120. Beginn eines eigenhändigen Briefes Wielands an Herder.
Berlin, Staatsbibliothek

Danae eine Hetäre, aber ihre Geschichte bezeugt Agathon, daß sie eine „schöne Seele" ist. Die Liebe zu Agathon hat sie geadelt. Buße zu tun, verzichtet Danae auf Agathon. Noch aber ist die Grundfrage des Romans nicht gelöst. Erst in dritter Gestalt 1794 eröffnet das System des Archytas, wie der Mensch sein Leben zu führen habe: harmonische Verknüpfung der Gegensätze, die dem Geistigen Übergewicht über das Tierische sichert, ist das wahre Lebensziel.

Eine Lösung, die der Lehre Shaftesburys vom harmonischen Menschen, vom „virtuoso", entspricht. Sie ist in Wieland längst vorbereitet. Sie geht gut wielandisch dem Schweren des Problems aus dem Wege. Darum konnte die Frage in Schillers großen philosophischen Abhandlungen sofort neu aufgeworfen, geprüft und beantwortet werden. Hier gewann sie die Form, in der sie dem 19. Jahrhundert wichtig wurde. Der Gegensatz lautet nicht länger bloß Sinnlichkeit und Geistigkeit, sondern antike Naturhaftigkeit und moderne Geistigkeit, also Naivität und Sentimentalität. Bei Heine tritt dann der antike Sinnenmensch der spätern Durchgeistigung entgegen. Der Akzent bei der Verbindung der beiden Gegensätze fällt auf das Sinnenmenschentum. So geht es weiter bis zu Nietzsche und über Nietzsche hinaus.

Wieland mag die ganze Tiefe und den mächtigen Umfang des Problems nicht geahnt haben. Er wollte nur eine Erlösung von seinen eigenen Nöten finden. Aber auch seine Fragestellung überholte die Sittlichkeitslehre der Aufklärung. Sie zeigte der Welt, wo die Untiefen lagen, die dem Aufklärer unbekannt geblieben waren und gerade deshalb um so gefährlicher sein konnten. Gellerts Roman war da ebenso überwunden wie sein Vorbild Richardson. Fieldings Abkehr von Richardsons Tugendspiegeln ist erreicht. Noch näher trifft „Agathon" mit dem empfindsamen Roman der Franzosen zusammen. Zergliederung wechselnder Seelenstimmungen, der Verserzählung Wielands bald immer wertvoller, die „Entwicklung der geheimsten Fäden des menschlichen Herzens", hatte der französische Roman des 17. Jahrhunderts schon angestrebt. Der Begriff der „schönen Seele" war diesem Roman geläufig, ehe Shaftesbury nach Platon und Plotin ihn vorgetragen hatte. Was auf dem Weg zu „Manon Lescaut" sich angebahnt hatte, was von Prévost zu-







Agathon.

Quid Virtus et quid Sapientia possit.



Dritter Theil.

Leipzig,
bey Weidmanns Erben und Reich. 1773.

Kupferstiche und Titelblatt zu Wielands „Agathon“ in der Ausgabe Leipzig 1773.

gunsten einer Hetäre aus neuster Zeit vorgebracht worden war, bereitet Wielands Danae vor. Zugleich wird Danae für Wieland Ausgangspunkt spätern Forschens und Dichtens. Im „Aristipp" steigert er den Typus zu seiner Lais, die mit den Männern spielt und sie quält. Die Brieffolge „Menander und Glycerion" von 1803 nimmt das Thema der Hetäre auf, die andere Brieffolge „Krates und Hipparchia" von 1804 verrät deutlicher, daß Wieland auch die Frage geistiger Bildung der Frau im Auge hatte, wenn er von Hetären sprach. So schrieb er eine Rettung der Aspasia. Er dachte dabei an sein eigenes Zeitalter und an die Notwendigkeit, neben arbeitsamen Hausfrauen auch Trägerinnen der Bildung zu erziehen. Die Romantik spann da unmittelbar Wielands Fäden weiter.

Keiner der späteren Romane Wielands konnte für die Nachwelt die Bedeutung des „Agathon" gewinnen. Nur hier war das Irren und Werden eines Menschen, das Streben nach einer „falschen Tendenz" (so nannte man das bald) ähnlich wie in „Parzival" und „Simplizissimus" durchgeführt. Der Bildungsroman, der bald sich reich entfaltete, schloß sich diesem ersten Versuch aus dem 18. Jahrhundert willig an. Goethes „Wilhelm Meister" übernahm manches aus „Agathon", nutzte diese oder jene Erzählergebärde und machte sie seiner großen Nachfolge wertvoll. Im Aufbau, in einzelnen Lieblingsmotiven ist bis in späte Zeit leicht zu erkennen, wie vieles Wieland fast zu unerläßlichen Merkmalen des Romans gestempelt hat. Träume werden da etwas Selbstverständliches, nicht erst in Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen". Schon Agathon erzählt der lauschenden Danae die Geschichte seiner Jugend. Noch Paarung und Entgegenstellung der einzelnen Hauptgestalten kehren in der Folge wieder.

Wieland selbst hat trotz allem nie einen deutschen „Don Quixote" zu formen versucht. Andere taten das bald in engerm Anschluß an die spanische Vorlage. Wirklich scheint es, als habe damals in der Luft gelegen, mit Fielding zu gehen und dabei dem Typus des „Don Quixote" näher zu bleiben als Wielands „Agathon". Schon 1760/2 verspottete der Verfasser der spätern „Volksmärchen der Deutschen", Joh. Karl Aug. Musäus, in seinem „Grandison dem Zweiten" deutsche Verhimmelung Richardsons. Erst in zweiter Fassung, 1781f., also nach Wielands ersten Romanen, wird aus der Satire ein Roman: „Der deutsche Grandison." Musäus' „Physiognomische Reisen" von 1778/9 geben einem Verehrer Lavaters Züge Don Quixotes. Joh. Gottwert Müllers „Siegfried von Lindenberg" (1779 und in endgültiger Gestalt 1781/2) führt die Don Quixotiade ins Gebiet der Heimatkunst hinüber. Joh. Karl Wezels „Lebensgeschichte Tobias Knauts" von 1773/6 weist neben Merkmalen von Fieldings und Smollets Romanen Züge von Sternes Art. Auch Fried. Nicolais Buch „Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker" von 1773/6 erinnert in Einzelheiten des Stoffs an Sterne. Die eigentliche Nachfolge Sternes ist indes an der Benutzung des Reisemotivs zu erkennen. Joh. Gottlieb Schummel bot „Empfindsame Reisen durch Deutschland" (1770/2), Johann Timotheus Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" (1769—73), Adolf von Knigge „Die Reise nach Braunschweig" (1792). Vom Geist Sternes war da wenig zu spüren. Sternes erotische Neigungen steigerten sich in einer besonders erfolgreichen Leistung, die auch im Stil genug Verwandtschaft mit Sterne festhält, um als Haltpunkt auf dem Weg zu Heines „Reisebildern" gelten zu dürfen: Moritz August von Thümmel begann 1791 seine „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich". Bruchstückhaft und zugleich immer wieder fortsetzbar nach Sternes Muster, wollte das Werk den vielen Lesern gerecht werden, die es liebten und nach einer Erweiterung riefen. So kam es — nicht zu seinem Vorteil — erst 1805 zum Abschluß. Thümmel ist an seinen guten Stellen einer der ebenbürtigsten Mitbewerber des Erotikers Wieland. Sein Erstling „Wilhelmine" von 1764 leistete sich den Witz, eine Geschichte im Stil der Boileau, Pope, Zachariä, aber in ungebundener Rede zu erzählen. Nicolais „Sebaldus Nothanker" gab sich als eine Art Fortsetzung dieser „Wilhelmine". Von Sterne ging auch Theodor Gottlieb von Hippel aus. Doch sein eigenwilliger Sinn fand ganz neue Töne. Sie klangen weiter bei Jean Paul.

Schien Richardson um 1770 auf deutschem Boden dank Wieland und andern schon völlig überwunden zu sein, so nahm doch gerade Wielands Freundin Sophie von La Roche 1771 in ihrem Roman „Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim" den Ton Richardsons wieder auf. Noch war der Roman des 18. Jahrhunderts eine so junge Erscheinung, daß ihr manche Erweiterung des Romanstoffs von damals glückte, indem sie die ihr geläufigen Lebenskreise abzeichnete. Und noch hatte seit der Gottschedin die Frau im Deutschland des 18. Jahrhunderts so wenig sich als Dichterin betätigt, daß ein Werk, das immerhin sich mit mehr Recht auf Richardson berufen durfte als Gellerts „Schwedische Gräfin", eine epochemachende

Die

Abderiten

Eine

sehr wahrscheinliche Geschichte.

vom

Herrn Hofrath Wieland.



Weimar,

bey Carl Ludolf Hoffmann. 1774.

121. Titelblatt der „Abderiten" Wielands. Erstausgabe

Tat wurde. Dem Roman der La Roche folgt bald eine lange Reihe Erzählungen von Frauen.

Wieland tat den Schritt von Fielding zu Sterne im Roman vorläufig nicht. Eher meldet sich das Sternisieren in seinen Verserzählungen. Sein nächstes Versuchsfeld war der utopistische Staatenroman. In der Schweiz hatte er für Fragen des Staatslebens Verständnis gewonnen. Als ein Schweizer Politiker und Dichter seine Ansicht von den Staatsformen in die Gestalt scheinbar geschichtlicher Utopie brachte, leistete Wieland sofort Gefolgschaft.

Auch der Schweizer Rousseau hatte ihn auf solche Bahnen hingelenkt. Für kurze Zeit als Professor an der Universität Erfurt tätig, wollte Wieland den Ernst seiner wissenschaftlichen Interessen durch Kritik erhärten, die er an Rousseaus Aufstellungen übte. Er durchschaute das Unwahre des selig sündenlosen Naturzustands, der nach Rousseau aller Kultur vorangegangen war. Er wollte zeigen, wie erste Schritte der Entwicklung des Menschen wirklich ausgesehen haben. Er spielte mit Gedanken, die in Frankreich Condillac vorgebracht hatte. Gerade hier sternisiert er. Aber indem er die Anfänge der Zivilisation festzustellen sucht, tritt er ein in die Reihe, die von Geßner zu Goethes Frankfurter Prometheus und weiter reicht, und beweist wieder einmal, wie gut er ahnte, wohin die Zeit sich wenden sollte. Auch der gleichzeitige Versuch einer Rettung des Kynikers Diogenes, „Sokrates mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope", setzt sich mit Rousseau auseinander und wahrt in Gesinnung und Ausdruck die Art Sternes.

Etwas ernster gibt sich Wielands Staatenroman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian" von 1772. Fragen der Gesellschaft und des Staats sollen entschieden werden. Im Hintergrund steht der Wunsch, einen künftigen Fürsten heranzubilden. Am Ende des 17. Jahrhunderts hatte Fénelon seinem Zögling, dem Enkel Ludwigs XIV., die Lehren, die er dem künftigen König von Frankreich vorgetragen hatte, in dem romanartigen Buch „Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse" zusammengefaßt. Das Werk hatte dem Verfasser die Ungunst Ludwigs XIV. zugezogen. Sein Zögling starb vor dem Großvater. Trotzdem lockte der Gedanke, es Fénelon nachzutun, gerade unsere Klassiker. Noch Schillers Marquis Posa bezeugt das. Wieland wurde dank seinem Roman wirklich Erzieher Karl Augusts von Weimar. Goethe nahm ihm dann dies Amt ab.

In orientalischem Gewand schuf ein Jahr früher Albrecht von Hallers Roman „Usong" ein Idealbild des aufgeklärten Absolutismus. (Goethes „Götz" entnahm dem Werk das Motto.) 1773/4 folgten „Alfred, König der Angelsachsen" und „Fabius und Cato", Gegenstücke, die in gleichem Sinn konstitutionelle Monarchie nach englischer Art und aristokratische Republik zeichneten. Der alte Haller weist immer noch den sittlich gewendeten politischen Grundzug seiner frühen Gedichte, aber er ist zum Beharren übergegangen. Deutlich ficht er gegen Rousseaus „Contrat social", gestützt auf Montesquieu.




122, 123. Titelbilder von H. Ramberg zu Wielands „Abderiten“ im 19. u. 20. Bande der Göschenschen Prachtausgabe

Wieland kam den beiden letzten Romanen Hallers zuvor. Wie „Usong“ vertritt sein Staatenroman den aufgeklärten Absolutismus. Er ist sich bewußt, freimütig und kühn aufzutreten. Der Sturm und Drang packte die Dinge bald mutiger und widerspruchslustiger an. Fried. Maximilian Klingers Romane atmen Empörung und Umsturzlust, wo Wieland sich mit leisem Spott begnügt.

Wielands Bedürfnis, mit Sterne in Wettbewerb zu treten, fand einen weit geeignetern Gegenstand in den „Abderiten“. Schon 1774 beginnt er. Bis 1780 hat er Ergänzungen anzufügen. Ein antikes Schilda dient ihm, deutsches Spießbürgertum zu belächeln. Er höhnt nicht, er wahrt Sternes Verständnis für die Schwächen der Menschen. Er weckt sogar Mitgefühl mit den unglücklichen Abderiten, wenn sie zuletzt ihre Vaterstadt durch den Prozeß um des Esels Schatten (ein Motiv aus Lukian) zugrunde gehen sehen. Dennoch verficht er seine eigene Sache gegen Schildbürgertum. Er nutzt nicht bloß, was über das thrakische Schilda und über dessen großen Sohn, den ihm wahlverwandten Philosophen Demokrit, naheliegende Quellen boten. Er führt seine eigene Sache, wenn er zeigt, wie der Genius von den Vielzuvielen im Leben gewertet wird, er benutzt, was ihm in Biberach, was Lessing in Mannheim widerfahren war. Er überträgt es auf Demokrit, Hippokrates und Euripides im richtigen Gefühl, daß er zeige, was jederzeit gegolten hat und immer wieder gelten wird. Der gute Humor, der die „Abderiten“ schuf, lebt sich aus in der Darstellung. Nie hat Wieland in ungebundener Rede fesselnder erzählt. Der lange Epilog, der Eselsschattenprozeß, hält Spannung dauernd wach. Sterne



124. Titelbild von H. Ramberg zu Wielands „Peregrinus Proteus" im 28. Bande der Göschenschen Prachtausgabe

hat neben den „Abderiten" keinen leichten Stand.

Der Antike blieb Wielands Erzählen fortan treu. Wie in den Gesprächen des Diogenes geht er nun immer wieder auf Rettungen aus. Peregrinus Proteus, der Kyniker aus der Zeit des Antoninus Pius, der den Menschen für einen Gaukler galt und sich selbst in einen brennenden Scheiterhaufen gestürzt haben soll, um wirkungsvoll zu sterben, der Neupythagoreer Apollonios von Tyana, den seine Zeit dem Stifter des Christentums entgegengestellt hat, sollen erstehen, wie sie eigentlich gewesen sind. Gesprächsform, auch die des Totengesprächs, dann Ichbericht der Hauptgestalt, Berichte anderer über sie finden sich in den beiden Werken, die 1788f. und 1796 erschienen sind. Eine Rettung ist auch der Roman von Aristipp. Das umfangreiche Werk greift zurück zu der Darstellungsart Richardsons und der „Nouvelle Héloïse": Briefe gehen zwischen mehrern Menschen hin und her.

„Aristipp" formt kurz nach der letzten Fassung des „Agathon" noch einmal Wielands Glaubensbekenntnis. „Sibi res, non se rebus submittere" lautet in leichter Wandlung eines Worts von Horaz (Epist. 1, 1, 19) das zweite Motto des Romans. Einer Ausnahmenatur wird hier von Wieland zugestanden, die strengere Gesetzlichkeit, die etwa von Archytas der Sittlichkeit vorgeschrieben worden war, durch ein freieres Verhalten zu ersetzen. Es ist die Wendung, die, auf Shaftesbury gestützt, Schiller gegen Kant macht, wenn er die Ethik der „schönen Seele" kündet. Grundansicht des Jahrhunderts der großen Persönlichkeiten war es seit Shaftesbury gewesen, dem Edelmenschen das Recht einer Sittlichkeit zu gewähren, die sich keiner allgemeinen Vorschrift unterwirft. Noch Schleiermacher gibt von solcher Stellung aus den kategorischen Imperativ auf. Die Romantik verficht unbedingter die souveräne Freiheit des großen Individuums. Wieland bringt in antiker Hülle abermals, was an der Zeit ist.

S. 121. Meisterhafte Übertragungen französischer Rokokodichtung bietet Ludwig Fuldas Sammlung „Die gepuderte Muse" (Berlin 1922); sie erhärtet, was im Text gesagt wird.

S. 124. Über Rost vgl. oben S. 65. Treffend charakterisiert J. Minor diesen Erotiker in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1903, 1, 123ff.

S. 125. Vgl. Lili Haller, Julie von Bondeli, Leipzig 1924.

S. 130f. Über die Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts belehrt Rudolf Fürst, Die Vorläufer der modernen Novelle, Halle a. S. 1897.

S. 140. Abenteuerroman: vgl. W. Rehm, *R* 1, 1ff.

S. 141. Zu Schnabels „Insel Felsenburg": Fritz Brüggemann, Utopie und Robinsonade, Weimar 1914.

S. 145f. Zu Sophie von La Roche und ihrem Gefolge: Christine Touaillon, Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts, Wien und Leipzig 1919.

V. STURM UND DRANG

1. Chaotisches: Hamann

In der Sturm- und Drangzeit, dem Zeitalter des jungen Goethe, erblicken viele nur etwas, das rasch überwunden werden mußte, um einer beruhigteren Weiterentwicklung Raum zu geben, einen Zustand des Chaos, der mehr Gefahr als Möglichkeiten gedeihlicher Entwicklung in sich barg. Rechtem Verständnis kommt näher, wer bedenkt, daß hier zum erstenmal im Leben des deutschen Geists ein jäher Umsturz sich vollzieht, wie er seitdem häufig in mehr oder minder langen Zeitabständen eingetreten ist. Da eröffnet sich also ein Weg, den zu gehen man stets von neuem versucht. Ist sein Ziel wirklich Chaos, so bleibt es um so wichtiger, den ersten Akt solcher Verfalltragödie genau zu betrachten. Das gestattet, besser und richtiger zu bewerten, was seitdem auf dem Boden des deutschen Geisteslebens sich abgespielt hat. Maßstäbe selbst zu rechter Erfassung der unmittelbaren Gegenwart ergeben sich. —

Am 26. Oktober 1774 schrieb Lessing dem Professor am Karolinum zu Braunschweig und Verdeutscher Shakespeares J. J. Eschenburg sein Urteil über Goethes „Werther". Er vermißte in dem „so warmen Produkt" eine Schlußrede, die zeigte, „wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben", sich vor Werthers Schicksal bewahren könne. „Denn," fügte Lessing hinzu, „ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen und glauben, daß der gut gewesen sein müsse, der unsere Teilnehmung so stark beschäftiget. Und das war er doch wahrlich nicht." „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu schützen." Zu Sokrates' Zeiten hätte man dergleichen kaum einem Mädelchen verziehen. „Solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß."

Die mächtige Kluft, die zwischen Lessing und dem Sturm und Drang liegt, macht sich kaum an anderer Stelle gleich stark bemerkbar. Auf den ersten Blick ist es wie volle Unfähigkeit, sich wechselweise zu begreifen, ist es, als stünde die ältere Schicht der jüngern völlig verständnislos gegenüber, als bedeuteten Lessing und der junge Goethe zwei weit voneinander abliegende Pole. Aber ist nicht Goethe selbst dem Standpunkt Lessings mit der Zeit immer näher gekommen? Hat er nicht tief beklagt, daß Werther Nachfolger im Leben gefunden hat und daß, was ihm selbst ein wirksames Mittel gewesen war, Wertherstimmungen abzutun, andern nur Antrieb geworden ist, sich in solche Stimmungen hineinzuwühlen und den Weg Werthers bis ans Ende zu gehen? Goethe empfand es am allerschmerzlichsten, daß sie alle die poetische Schönheit für die moralische nahmen und zu einem Aufruf machten, was ihm selbst nur Abspiegelung eines unglückseligen Geschicks bedeutet hatte.

Sicherlich bleiben daneben noch genug Gegensätze zwischen Lessings und Goethes Auffassung bestehen. Allein weit stärker fällt ins Gewicht, was Lessing von Goethes Zeitgenossen trennt. Es trennt auch Goethe von ihnen. Das Wertherfieber und der Drang, gleich Werther freiwillig aus dem Leben zu scheiden, sind Merkmale eines beginnenden Verfalls. Goethe erkannte diesen nahenden Abstieg. Er hatte die Kraft, ihn nicht mitzumachen. Seine Zeit hatte diese Kraft zum guten Teil nicht mehr.

Was Goethe hier von seiner Umwelt trennt, scheidet den gesamten deutschen Hochklassizismus nicht bloß von dessen Zeitgenossen, auch von geistigen Bewegungen des Zeitalters und von ihrem künstlerischen Ausdruck. Dank Goethe überwindet der Hochklassizismus die

Keime einer verfallenden Kultur, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden auftreten und an den beiden verwandten und zugleich sehr verschiedenen Umsturzbewegungen, dem Sturm und Drang wie der Romantik, zu beobachten sind.

Geleitet von Urteilen Nietzsches, hat man jüngst das Verfallsmäßige betont, das seit Rousseau im Abendland sich spüren läßt. Der große Fessellöser zerstört mit seinem Ruf nach Natur dem Zeitalter und einer spätern Welt den festen Halt, der bis dahin in einer scharfumrissenen Kultur gegeben war. Fortan wird ungebunden freies Verhalten dem Menschen zum Ideal. Aber es fördert weit mehr ein Verneinen des Vorhandenen als eine bejahende neue Leistung. Chaos wird jetzt Selbstzweck, bleibt nicht länger eine notwendige, aber nur vorübergehende Vorbedingung des Lebens und des Schaffens. Es ist der hohe Vorzug des Hochklassizismus, daß er solch Chaos in sich erlebt und doch überwindet.

Entfesselung des Willens, Befreiung des Lebens sind die Ziele der Zeit. Zertrümmert wird, was besteht. Wo aus den Trümmern etwas wirklich Neues und Festes sich bildet, ist Goethe die Stütze. Er war dazu um so berufener, als er selbst einen Tropfen solchen Zerstörerwillens in seinem Blute hatte. Ihm war gegeben, von Rousseaus Verneinungen zu Bejahungen vorzudringen, aus dem Naturevangelium Rousseaus etwas neuartig Dauerhaftes und Lebenskräftiges abzuleiten. Wer bloß beim Gefallen am Reichtum des Chaotischen beharrte, galt ihm für krank oder — wie er es oft nannte — pathologisch. Er wendete das Wort auf die Mehrzahl seiner dichtenden Zeitgenossen an, gern, aber nicht bloß, auf deutsche und französische Romantik. Er hätte indes nicht dies Neue und Feste geschaffen, sein Werk wäre nicht fortschreitender und das Vorhandene überholender Ausdruck der Zeit, wenn er nicht die chaotischen Neigungen des Augenblicks in sich durchlebt hätte. Das ist der tiefe Sinn von Schillers wichtigstem Wort über Goethes Wesen. Er nennt Goethe einen naiven Dichter, der oft sentimentalische Stoffe gestalte. Werther, Tasso, Wilhelm Meister und Faust faßt Schiller mit Recht als typische Vertreter der Sentimentalität des Jahrhunderts. Solche Sentimentalität ist ihm der rousseauisch verneinende Trieb nach einem Ideal, das über alle Wirklichkeit hinausschweift. Goethe aber zeichne auch die Sentimentalischen mit einer Fähigkeit, der Natur treu zu bleiben und die sinnliche Wahrheit der Dinge zu treffen, wie es rings um Goethe keinem andern gegönnt sei.

Allen diesen sentimentalischen Trägern seiner Hauptwerke schenkt Goethe etwas von seinem eigenen Wesen. Er formt einen Teil seiner Seeleninhalte in ihnen. Er tut es, um zu überwinden, was ihm selbst der Überwindung bedürftig scheint. Wird ihm doch mehr und mehr zum Grundzug seines Kunstschaffens, alles Leid, das ihm aus seinem Leben erstand, in Dichtung umzusetzen und es dergestalt sich erträglicher zu machen. Er befreite sich vom Lebensleid, indem er es kunstvoll aussprach. Er befreite sich ebenso von Schwächen, die er an sich beobachtete, indem er sie in die Brust der Gestalten seiner Dichtung versenkte.

Freilich gab solche kunstvolle Wiedergabe den Erscheinungen, die er tatsächlich nicht für lebensberechtigt hielt, einen lockenden Reiz. Das erkannte schon Lessing an Werther. Das Ästhetische der Gestaltung ließ die sittliche Absicht übersehen. So hatte es Lessing nicht gemacht. Er wollte vielmehr in seinen Werken keinen Zweifel offenlassen, wie er Menschen und Vorgänge sittlich wertete. Goethe kam den Verfallsneigungen seiner Umwelt durch sein Verhalten entgegen. Er machte liebenswert, was seinem eigenen sittlichen Gefühl nicht genügte. Erst beim Abschluß der „Lehrjahre", dann ganz besonders in den „Wahlverwandtschaften" schied er schärfer das Gute von dem Schönen.

Etwas Ungewohntes trat durch Goethe hinein in die Welt der Aufklärung: die Freude an dem Reichtum des Menschendaseins, an der unbegrenzten Fülle der Möglichkeiten, die sich im Leben des Menschen eröffnen. Ängstlich erscheint daneben, was vor ihm getan wird, dies



Absondern und dies Ausscheiden des Gefährlichen und Bedenklichen. Ihm war alles Leben künstlerisch wertvoll, weil es Leben war. Und so huldigt er als Künstler, mochte er als Mensch noch so sehr auf strenges Ordnen dringen, dem Ideal des bewegten Chaos. Ein reiches mannigfaltiges Leben, das an unsern Augen vorübergeht, war ihm an sich etwas Bedeutendes.

Unleugbar ist solche Vorliebe für den ungebundenen Reichtum des Lebens ein echtdeutscher Zug Goethes. Was auf der einen Seite wie Verfall aussieht, erweist sich auf der andern als Wesenszug deutschen Fühlens, wird in Goethes Hand zu einem entscheidenden Gewinn deutscher Kunst. Nur wo solche Freude am Chaotischen Platz fand, konnte echteste deutsche Kunst entstehen. Der deutsche Formwille zielt auf Entfesselung. Noch hatte die Aufklärung, hatte sogar Lessing diesem Wunsch nur wenig nachgegeben. Das Gestalten des jungen Goethe entstammt dem Augenblick, der nach langer Zeit zum erstenmal wieder solche Lockerung der Form unbedingt forderte. Goethe verweilt nicht sehr lange an dieser Stelle. Aber es bleibt für sein Werk entscheidend wichtig, daß er einmal, wenn auch nur durch kurze Zeit, sich dem deutschen Formwillen ganz hingegeben und ihm dadurch die Bahn gebrochen hat.

So macht Goethe Verfallsneigungen seiner Zeit dienstbar seiner und der deutschen Kunst. Lockerung und Entfesselung, allseitiges Nachfühlen des reichbewegten Lebens deuten auf ein Verhalten, das sich den strengen Sonderungen und der sorglichen Auswahl einer festen und scharfumschriebenen Kultur entzieht. Der Deutsche aber empfindet von vornherein starkbetontes Formen wie etwas ihm Widersprechendes. In der Kunst will er nicht bloß altgeheiligte Gestaltungsgrundsätze durchführen, im Leben und im Verkehr mit seinen Mitmenschen nicht nur die altüberkommenen Bräuche wahren, mögen sie immer andern Völkern etwas Gefälliges leihen und die Beziehungen des Menschen zum Menschen erleichtern. Reinen und echten Ausdruck konnte deutsche Kunst nur gewinnen, wenn sie in Augenblicken entspannter Formstrenge, nicht zu Zeiten strengster Regeln des Gestaltens sich auslebte.

Goethes Jugendschaffen bewegt sich auf dem schmalen Grenzgebiet, das deutsches Formen von der Willkür einer Verfallzeit scheidet. Der Sturm und Drang rings um Goethe beschreitet diesen engen Pfad nicht immer und weicht von ihm ab ins Verfallmäßige. Ebenso ergeht es den deutschen Romantikern. Goethe lenkt umgekehrt mehr und mehr dem fühlbaren Betonen der Form zu, das in der Kunst der Mittelmeervölker zu Hause ist. Allein er ändert auch zuweilen die Richtung und kehrt zurück zu der Haltung seiner Jugend oder nähert sich ihr mindestens. So wahrt seine Kunst, auch wo sie ins Nichtdeutsche zu geraten scheint, ihr deutsches Gepräge. Am deutschesten wirken die Lieder seiner Jünglingsjahre. Allein sogar in „Iphigenie“ bleibt etwas von deutschem Wesen unverkennbar bestehen, ja sogar in der „Achilleis“. Es waltet noch da, wo Goethe ganz griechisch sich geben möchte.

Wie Goethe anfangs dem Chaotischen der künstlerischen Gestalt freie Bahn öffnet und auch später solche Neigung nie ganz aufgibt, so entfaltet sich bei ihm auch der chaotische Reichtum des Lebens unbedingter in seinen Anfängen, mit mehr Auswahl später. Abermals übersteigern das die Stürmer und Dränger wie die Romantiker. Ungeordneter ist bei ihnen die Fülle des Menschendaseins. Sie geraten auch von dieser Seite in Gebiete, die nur in Verfallzeiten künstlerisch genutzt werden.

Lessing steht am entgegengesetzten Ende, ist nächster Nachbar des reifen Goethe. Klopstock ist als bewußter Lockerer des Formens den Stürmern und Drängern wie den Romantikern verwandt. Aber weit davon entfernt, sich am Reichtum des Lebens zu freuen, engt er seinen Blick auf einen kleinen Teil des Lebens ein, flieht vielmehr vom Leben ins Übersinnliche. Wieland ist unverkennbarer Träger von Verfallzügen, gibt feste Form auf und freut sich auch des vielgestaltig Gegensätzlichen der Welt. Allein der Sturm und Drang, aber auch die Romantik möchten sich in höherm Sinn fassen als Wieland. Verwandter von dieser Seite ist ihnen Klopstock. Goethe vollends weist ihnen noch ganz andere Muster eigengesetzlicher Kunst, dann eine Abspiegelung weit reichern und tiefer erschütternden Lebens als Wieland.

Das schenkt dem Sturm und Drang sein eigentliches Gepräge: der Wunsch und die Fähigkeit, das Leben mit voller Stärke zu erleben. Schal und der Beachtung unwert erschien neben dem Leben des Menschen und der grenzenlosen Fülle seiner Möglichkeiten alles andere. Längst hatten sich viele in die Tiefe der Menschenseele versenkt. Sie hatten es gern auf Kosten äußerer



Betätigung dieser Seele getan. Als Alexander Pope den Satz formte: „The proper study of mankind is man", dachte auch er als rechter Aufklärer nicht an Menschen, die starkes Erleben sich zum Ziel setzen. Er blieb der kluge Beobachter, dem das Ergründen des Menschen zeigen sollte, wie er selbst den besten Weg zum Glück fände. Wesen der Aufklärung ist Verzicht um geruhigern Daseins willen. Genau das Gegenteil erstrebt die Jugend um 1770. Verwandt sind ihr die Menschen der Renaissance und des Barocks mit ihrem Bedürfnis, sich allseitig machtvoll auszuleben. Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem innern Selbst genießen, das eigene Selbst zum Selbst der ganzen Welt erweitern wollte die Schicht des jungen Goethe. Nicht Denken und nicht Phantasie konnte ihr dabei genügen. Nur das unmittelbare Erleben versprach Befriedigung, und wär's auf Kosten des Lebens selbst.

Der Rückschlag gegen die Aufklärung und ihr zahmes Gebaren, der sich dank solchem neuen Glaubensbekenntnis durchsetzte, war nicht unvorbereitet. Er bahnt sich in philosophischen Richtungen den Weg, die schon der Aufklärung Dienste geleistet hatten. Vor allem bereitete den Wandel vor, was von dem Empirismus der englischen Weltanschauung herkam, wie er seit Bacon und Locke sich betätigt hatte, um dann mehr und mehr ins Skeptische und Agnostizistische überzugehen. Dem bloßen Denken wurde hier das Recht genommen, allein selig zu machen. Soweit das Gefühl gegen Verstandeserwägung auszuspielen war, hatte sogar Leibniz vorgearbeitet, freilich lange nicht so wirkungsvoll wie der Pietismus und die von diesem bedingte Steigerung des empfindsamen Wesens. Allein mochte, zunächst dank Klopstock, die Freude am starken und tiefempfundenen Gefühl auch schon aus dem Felde der Religiosität in das ganze große Gebiet des Lebens vorgedrungen sein, noch war sogar von Klopstock bis zu dem Lebens- und Weltgefühl der Stürmer und Dränger und ihrer unbeschränkten Freude an reichem Erleben der Weg weit. Eine außergewöhnliche Persönlichkeit allein war fähig, den neuen Wünschen starken Ausdruck zu geben und dadurch allen Seelenverwandten ihre eigenen Bedürfnisse zu enthüllen, ein Mensch von besonderer Anlage, vor andern mit ungemeiner Kraft eindringlichen Erlebens begabt. Es war Johann Georg Hamann.

Rousseau wagte es, einer ganzen Welt sich entgegenzusetzen und seine Wertungen wie etwas ganz Ungewohntes ihr aufzudrängen. In noch höherm Maß war Hamann sich seines Gegensatzes zur Welt bewußt; und in noch ungewöhnlicherer Gestalt trat er umsturzlustig vor sie hin. Wie Rousseau kam er mit dem Leben nicht zurecht. Weit mehr aber noch gab er sich für einen Urweltmenschen, für ein verkörpertes Stück Urnatur. So wenig zog er seinen menschlich allzu menschlichen Trieben eine Grenze, daß sein Faunstemperament dem Satyros Goethes manchen Zug vorwegnahm. Er wußte, daß er anders war als seine Mitwelt, und er pochte auf seine Besonderheit. Einer seiner liebsten Glaubenssätze war das Recht des Persönlichen. Er war groß genug, dies Recht nicht nur für sich in Anspruch zu nehmen (er tat es in unbedingtester Weise), auch andern es zuzubilligen. So wurde er noch mehr als Rousseau ein Stifter neuen Verständnisses für Individualität auf allen Gebieten, die von Menschen beschritten werden. Mehr als bloß anschmiegsames Verstehn fremder Eigenheit war seine Absicht. Auch das ihm Entgegengesetzte wollte er mit eindringlichster Einfühlungskraft erleben.

Begabt mit starken Sinnen, war er überzeugt, daß die Sinne allein befähigt seien, das Dasein auszukosten. Das Einmalige der wechselnden Erscheinungen, diese Wurzel des Reizes der Individualität, meinte er nur mit den Sinnen fassen zu können. Wo er diesen Satz verfocht, drängte sich immer wieder die Vermischung von Gefühl und Empfindung ein, dieser unvermeidliche Fehlgriff der Seelenlehre des 18. Jahrhunderts. Sensualismus als philosophische Weltanschauungsform bildet sich im 18. Jahrhundert mehr und mehr aus, die Überzeugung,



[illegible]

Es werde! — Erstes und letzter Wort dreyeiniger Schöpfung! — Es ward Licht! Es ward Fleisch! Es werde Feuer! — Siehe, ein neuer Himmel und eine neue Erde — (ohne Meer) — und eine neue Creatur! Das Alte ist vergangen, siehe! es ist alles neu worden. Siehe! Ich mache alles neu! — — „HERR! wo da?" — „Wo ein Aas ist, da ist ER."

saxis ~~tantum~~ volucresque, feraeque
Sculptaque servabant magicas animalia linguas
Lucanus III. 223. 224

Μνημονευετε της γυναικος Λωτ. Luc. XVII. 32.

[illegible]

Manuskriptseite aus Hamanns „Zwei Scherflein zur neuesten deutschen Literatur" (1780).
Berlin, Staatsbibliothek.



125. Johann Georg Hamann. Radierung von Lips

daß alles Leben des Geistes aus der sinnlichen Empfindung stamme. So wollte Condillac in Frankreich aus einer Statue einen Menschen erstehen lassen, nur indem er ihr Empfindungsfähigkeit schenkte. Schrittweise sollten die Sinne sich ihr nacheinander öffnen, bis zuletzt der ganze Umfang des Seelenlebens eines Menschen umschritten wäre. Bei Diderot klingt das an, wenn er die Grenzen erwägt, die dem Menschen und seinem Erleben gezogen sind, sobald der eine oder der andere Sinn krankhaft ausgeschaltet ist. Es war ein Schritt hin zum Materialismus. Geist kam in Gefahr, als bloßes Ergebnis körperlicher Anlagen zu erscheinen. Selbstverständlich setzte sich der Glaube durch, alles geistige Geschehen sei aus Naturtatsachen ableitbar. Hamann kam solchen Denkrichtungen des französischen Materialismus bedenklich nahe.

An Herders, seines Genossen und Apostels, Sprache ist die Neigung zu sensualistischer Betrachtung leicht zu erkennen. Wie Hamann traut er mehr dem, was ihm durch seine Sinne vermittelt wird, als seinem Denken. Er meidet darum das Wort „denken", aber auch „erkennen". „Fühlen", ja „schmecken" verwertet er dafür. Am liebsten aber „genießen". Er gibt diesem Wort einen geistigen Sinn, den es vor ihm in gleichem Maß noch nicht erreicht hatte. Voll und tief erfassen, im Gegensatz zu aller Abstraktion, bedeutet es ihm. Und so stellt er „der kalten Vernunft allein folgen" in Gegensatz zu „den ganzen fühlbaren Teil der Menschheit genießen". Goethe steigert sofort diesen Gebrauch des Worts.

Eindruckhafte Aufnahme der Welt wird hier erstrebt. Die ganze lange Reihe der Abstufungen und Abschattungen, in der sich die Sinnenwelt den Menschen offenbart, will wie bei impressionistischer Schau zur Geltung kommen. Schon Brockes leistet das. Aber wie bei den Impressionisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist bei ihm Abspiegelung und Bezeichnung der Abschattungen die Hauptsache. Bei Hamann, bei Herder, bei ihrem Sturm- und Dranggefolge waltet kräftigere Dynamik. All der Reichtum soll nicht bloß aufgenommen und ausgedrückt, er soll machtvoll nacherlebt werden. Wie sehr auch Hamanns Verständnis für den Eigenton des Persönlichen mit impressionistischer Weltschau übereintraf, wichtiger war ihm und den Seinen im Miterleben der Welt die Stärke des erweckten Affekts. „Leidenschaft" ist ihm daher geläufigster Ausdruck. Nur in der Leidenschaft erschließt sich das Leben, enthüllen sich seine Geheimnisse. Dem Ekstatischen lösen sich die Rätsel des Daseins. Darum eifert Faust gegen trockenes Sinnen. Ein Augenblick der Ekstase schenkt ihm das Erdgeisterlebnis.

Irrational ist solches Gebaren. Es nähert sich in seinem Kampf gegen verstandesgemäße Erfassung

der Welt dem Agnostizismus Humes. Es läuft Gefahr, dem Geist seine Rechte einzuschränken, wie der Materialismus es tut. Allein Hamann bleibt trotzdem ein unbedingter Anwalt des Geistigen. Sein religiöses Empfinden fordert das. Neben erdhafter Sinnenfreude waltet ein unüberwindlicher Drang nach dem Übersinnlichen in ihm. Es bezeichnet sein Wesen, daß er, was von Hume erkenntniskritisch gemeint war, ins Religiöse übergehen ließ.

Hume kennt nur eine einzige sichere Quelle der Erkenntnis, die Eindrücke. Nur sie lassen sich wissenschaftlich verwerten. Was über die Eindrücke hinausliegt, bleibt ungewiß, kann nur Gegenstand des Glaubens („belief" sagt Hume), nicht des Wissens sein. Hamann verschiebt diesen Glaubensbegriff Humes ins Religiöse. Vom realistischen Skeptizismus und Agnostizismus ringt er sich weiter zu religiösem Supranaturalismus. Ihm erscheint sogar, was Jakob Böhme und dessen Nachfolger im 18. Jahrhundert erstrebten, nur als Versuch, ins Menschliche zu wandeln, was göttlich ist. Der Glaube allein könne dem Menschen schenken, was von Theosophie vergeblich in Worte und Begriffe gekleidet werde. So meint es Hamann.

Innerhalb eines großen Umkreises von Gottsuchern, der im Zeitalter des Sturm und Drangs auf deutschem Boden seine Wirksamkeit entfaltet, nimmt Hamann eine Sonderstellung ein, auch in diesem Fall der Eigenwillige, der noch dem nächsten Nachbarn sich entgegenstellt. Er scheidet sich von Lavater und Jung-Stilling. Er kann nicht wie Herder sein Gottgefühl mit dem Pantheismus verbinden. Er will wie einst Luther seelendurchdringende Religiosität mit der gesamten Geisteskultur der Neuzeit zu einer Einheit zusammenschließen.

Wirksamer als solches Streben wurde sofort, was von Hamann der Dichtung und der Betrachtung von Dichtung geboten wurde. Herder setzt das fort. Wenn auch nichts weniger als Systematiker, war Herder doch nicht in dem Maße wie Hamann geneigt, sich nur in Bruchstücken, Einfällen, Brocken, Grillen auszugeben. Sein Wort gewann deshalb stärkere Macht. Er konnte es auch in unmittelbarem Verkehr an die weitergeben, die berufen waren, deutsche Dichtung neu zu gestalten, zunächst an Goethe. Hamannisch aber ist von den Grundsätzen, die auch Herder vertrat, alles, was auf Betonung des Persönlichen im Schaffen des Künstlers geht. Beide überholen da den Anwalt des Individuellen, Rousseau, indem sie die Lehre vom Eigenwert des Persönlichen auf Dichtung anwenden.

Beim Wortausdruck setzt das ein. Sprache ist ihnen aufs engste mit der Seele des Volks verknüpft, das sie spricht. So gibt sein Bestes auf, wer in fremden Sprachen sich äußert. Umgekehrt bleibt dem rechten Nährboden am nächsten, wer sich der Idiotismen seiner Heimatscholle bedient. Nur persönlichster Ausdruck, persönlich, soweit er der Eigenart eines Volks oder eines einzelnen entspricht, kann Ursprüngliches schaffen. Alles andere bleibt Nachahmung. Hier war nicht nur der Sprache deutscher Dichtung ein neuer, fortan gern beschrittener Weg gewiesen. Vielmehr fand die Frage, wie ein Dichter zum Schöpfer werden und über bloße Nachbildung fremder Muster hinausgelangen könne, die Frage, mit deren Beantwortung sich das Jahrhundert vielfach auseinandergesetzt hatte, eine neue Lösung. Durch Edward Youngs „Conjectures on Original-Composition" von 1759 (sie wurden rasch ins Deutsche übertragen) war das Ziel, original zu sein, dem Zeitalter nur noch wertvoller und erstrebenswerter geworden.

Winckelmanns Paradoxon, der beste Weg, groß, ja unnachahmlich zu werden, sei Nachahmung der Antike, konnte solchem neuen Glaubensbekenntnis nicht standhalten. Noch mehr: Wer den Dichter, überhaupt den Künstler, auf die stammhaften Quellen seines Schaffens hinwies, ihn so unbedingt mit seinem Heimatboden verband, machte der gesamten Renaissancebewegung ein Ende. Wirklich beginnt mit Hamann die Loslösung von der Antike, das also, was im 19. Jahrhundert Tatsache geworden ist. Wenn inzwischen die Antike noch einmal ihre Macht auf deutsches Dichten ausübte, so entstammte das einer Strömung, die sich gegen Hamann kehrte. Sein Gedanke der Originalität widersprach jeder Wiedererweckung der Antike.

Stil, nicht nur Sprache ist für Hamann Ausdruck des Persönlichsten. Buffons Wort, der Stil sei der Mensch selbst, gewinnt bei ihm starke Vertiefung: Nur wo der Mensch sein Persönlichstes ausspricht, gelangt er zu einem Stil. So verrät umgekehrt der Stil die tiefsten Geheimnisse der Seele. Er bietet die „Zeichen", an denen das Innerste sich offenbart. Das Erforschen solcher Zeichen, solcher „Chiffern", wie man es nannte, ist dem 18. Jahrhundert lieb. Das verrät schon Lessings „Laokoon". Hamann treibt es mit besonderer Vorliebe. So sucht der Pietist zu ergründen, welchen eigentlichen tiefen Sinn ein Wort der Heiligen Schrift in sich trägt. Äußere Zeichen für versteckte Geheimnisse sind für Hamann die Werke der Natur und der Kunst. Sie umschließen ein Göttliches. Aus der Gestalt der Zeichen ist das Geheimnis des Gehalts zu erschliessen, vielmehr zu erfühlen. Nahe verwandt ist Lavaters Streben, aus den Zeichen, die in der Physiognomie eines Menschen gegeben sind, dessen Seele zu ergründen. Wirklich wendet Hamann die Begriffe von Lavaters Physiognomik auf Sprachausdruck an. Er möchte ein Lavater in der Physiognomik des Stils werden.

Nicht erblickt er in persönlichem Sprachausdruck bewußte Arbeit. Gerade wo der Dichter sich am unbewachtesten äußert, wo er sich nicht durch Überlegung hemmt, gelange das Persönlichste seines Wesens am ungebrochensten zur Geltung. Überhaupt stehe Reflexion dem Poeten im Weg. Nicht hochentwickelte Bildung, nur Ursprünglichkeit sichere rechte Poesie. Die Primitiven seien Poeten in jedem ihrer Worte. Die Kulturmenschen hätten solche Fähigkeit eingebüßt. Poesie sei Muttersprache des Menschengeschlechts. Die späten Enkel haben nach Hamann solche Muttersprache verlernt.

Sokratische
Denkwürdigkeiten
für die lange Weile
des Publicums
zusammengetragen
von einem Liebhaber
der langen Weile.

Mit
einer doppelten Zuschrift
an Niemand und an Zween.

O curas hominum! o quantum est in rebus inane!
Quis leget haec? - - - Min' tu istud ais? - -
Nemo hercule - - Nemo? -
Vel DVO vel NEMO - - -
PERS.

Amsterdam, 1759.

126. Titel der „Sokratischen Denkwürdigkeiten" Hamanns

Da ist Rousseau übertrumpft. Er hatte ein goldenes Zeitalter des Menschen in der Welt der Primitiven angesetzt. Hamann sucht an derselben Stelle ein goldenes Zeitalter der Dichtung. Der sogenannten Volksdichtung war im Verlauf des 18. Jahrhunderts manche Aufmerksamkeit geschenkt worden. Wie eine beachtenswerte Seltsamkeit nahm man sie auf. Hamann reichte ihr die Krone. Es war sein wuchtigster Schlag gegen alle hochentwickelte Kultur. Er bedingt alles, was als romantische Verklärung der Vergangenheit und ihres dichterischen Ausdrucks gefaßt wird. Er ließ auch schon anerkannte Werte von neuer Warte aus bewundern, nicht nur Homer, vor allem Shakespeare. Unbewußteres Schaffen schrieb Hamann ihnen zu, indem er sie zu Naturdichtern machte. Aber wie Hamanns Irrationalismus sich da erweist, so auch sein Ruf nach affektvollem Sichausleben. Eine weit kraftvollere Dynamik der Kunstleistung wurde bei diesen angeblichen Naturdichtern vorausgesetzt.

Solche kräftige Auswirkung bringt den ganzen Menschen in Bewegung. Goethe bezeichnet als den Grundgedanken von Hamanns Schrifttum, wahrhaft Bedeutendes ergebe sich nur durch die Betätigung aller im Menschen liegenden Kräfte. Das Ideal des allseitigen Menschen, in der Renaissance vom Uomo universale verkörpert, war von Shaftesbury der Absicht dienstbar gemacht worden, harmonisch ausgeglichene Naturen zu erziehen, Persönlichkeiten, in denen die Gegensätze sich Gleichgewicht hielten. Wieland nahm das auf. Der Hochklassizismus dachte

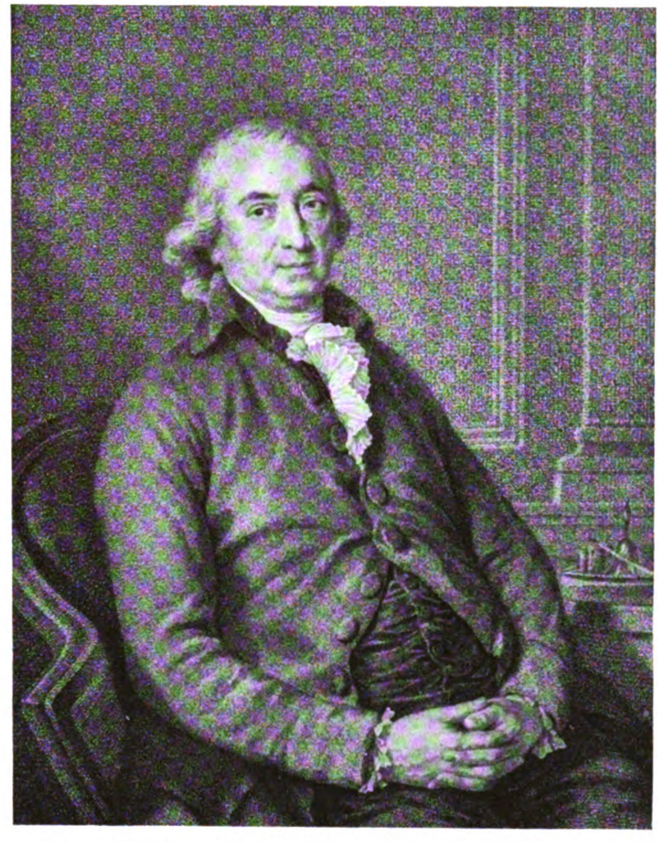
den Gedanken weiter und gab ihm eine feste Gestalt. Hamann lag Harmonie der Seele weit ferner als ihr chaotischer Reichtum, als die Wucht ihrer Entladungen. So gewinnt der Sturm und Drang seine Vorliebe für unbezähmten Ausbruch der Gefühle, für den Schrei, zuweilen für das Brüllen. Überspannung des Gefühls und seines Ausdrucks wird das Gegebene. Barockhaftes Überschwellen und gotisches Potenzieren sind Merkmale des Sturm- und Dranggenies.

Die ganze Fassung des Begriffs „Genie" ändert sich. Langsam nur war die jüngste Vergangenheit, waren Lessing und Diderot zu einer besseren Wertung des Genies vorgedrungen. Auch da war zu überwinden, was der Kulturmensch der Zeit Ludwigs XIV., dann das aufgeklärte Bürgertum dem Barock entgegengestellt hatte. In Boileaus Umwelt bestand wenig Gunst für das wildlaufende Genie. Noch tief im 18. Jahrhundert geht man ihm bürgerlich ängstlich aus dem Wege. Durch Hamann bildet sich die seitdem unausrottbare Vorstellung, daß wahre Begabung aller gesellschaftlichen Ordnung widerspricht. Genialität ist ihm Höchstmaß an sonderlichen Eigenheiten, ein Betätigen der Persönlichkeit, das sich — wie er selbst es hielt — aller bürgerlichen Sitte entgegenstellt. Klassizismus und Frühromantik bemühten sich, den Begriff des Genies von solchen Vorstellungen zu befreien. Aber immer wieder erwachten sie zu neuem Leben. Unbändige Kraft, die sich dem Mitmenschen meist recht lästig macht, vulkanisches Toben, Eigenwilligkeit bis zum Rätselhaften, Übermaß in Lebensführung und Worten schienen wahre Genialität zu verbürgen. Das grenzt zuweilen an das Renommistentum, wie Zachariä es gezeichnet hatte. Unglücklich, wer nur solche Zeugnisse für seine Begabung vorzuweisen hat. Nicht bloß im Sturm und Drang meinten viele sich Genies nennen zu dürfen, die nur wie die Wilden sich gaben. Aber hatte nicht Hamann gerade dem Wilden rousseauisch die Palme gereicht?

2. Der junge Herder

Trotz der Überfülle seiner Veröffentlichungen wäre Hamann, der „Magus des Nordens", auf die enge Wirkung eines eigensinnigen Sonderlings, eines bestenfalls bestaunten, doch auch belächelten Eigenbrötlers beschränkt geblieben, hätte nicht in Herder sich ihm als Weiterdenker seiner Gedanken eine große und bezwingende Persönlichkeit angeschlossen. Hamann, der grundsätzliche Widersprecher, gibt sich bewußt in Widersprüchen aus, weil ihm Widerspruch zum Wesen der Welt gehört. Herder, bei all seiner Neigung, sich anderen entgegenzustellen und seine besonderen Pfade zu beschreiten, ist harmonischer veranlagt und kann sich innig freuen, wo er in der Welt Harmonisches antrifft. Auch mit Herder zu verkehren, war nicht bequem. Auch ihm entgleitet zuweilen die Führung seines Lebens. Allein er will nicht bloß wie Hamann durch das überspannt Ungewöhnliche seines Gebarens die Menschen reizen. Wer ihn, besonders in seiner Jugend, kennen lernte, fühlte sofort das Außerordentliche dieses Genius. Der junge Goethe beugt sich, so weit er es schon gebracht zu haben meint, willig in Straßburg vor Herder, nimmt die schlechte Behandlung, die ihm Herder widerfahren läßt, und die üblen Launen gern hin, mit denen Herder, damals leidend und in aufreibender ärztlicher Behandlung, sich und seine Genossen quält. Er weiß, daß Herder ihn aus solchen Mißstimmungen heraus jederzeit zu Augenblicken höchsten geistigen Aufstiegs emporführen kann. Denn diesem machtvollen Redner ist gegeben, durch das stürmisch Lebendige seines Worts zu zünden. Hamann wirft das Wirrsal seiner Einfälle polternd hin, Herder ist auch in seinen Schriften ein Meister zwingender Redekunst. Er ist vor allem eine Künstlernatur, in vollem Gegensatz zu Hamann. Freilich ist kein zweiter unter den deutschen Klassikern so wenig zu Dichter-




127. Herder. Kupferstich nach einem Bildnis von Fr. A. Tischbein

erfolgen gelangt. Feinsinn und echt poetisches Empfinden schaffen auch bei ihm manch wertvollen Vers. In seinen Paramythien gewinnt er endlich eine ihm liebe und entsprechende Dichtungsform, eine glückliche Verbindung seines tiefgründigen Wissens mit seinem reingestimmten sittlichen Gefühl, antik mythologischer Vorstellungen mit dem Lebensgewinn eines sinnigen Weltbetrachters. Mögen indes seine Dichtungen auch mehrere Bände füllen, bezeichnend bleibt, daß als sein bekanntestes poetisches Werk sein „Cid" gilt, in dem er selbst kaum anderes erblickt hat als Verdeutschung oder vielmehr Bearbeitung einer ausländischen Vorlage, einen seiner vielen Versuche, Dichtung anderer Völker dem Deutschen mundgerecht zu machen.

Des Verdeutschers Herder Anschmiegsamkeit, die sich erfolgreicher, als es bis dahin auf deutschem Boden zu beobachten war, in die Tönung entgegengesetzter Vorlagen hineinfindet, wäre für Hamann unerreichbar gewesen. Viel zu eigenwillig ist Hamanns Ausdruck, zu unbedingt verrät jedes Wort, das er geschrieben hat, seinen Verfasser. Zwischen den beiden Polen unverständliche Kürze und maßlose Weitschweifigkeit, immer — wie er selbst sagte — im Kampf gegen Verstopfung und Durchfall der Gedanken und des Stils, mengt er Andeutungen und Anspielungen mit scharfgeprägten, aber auch mit unausgetragenen Gedanken, meidet die verknüpfenden Bänder, die von Grammatik und Logik geboten werden, oder nutzt umgekehrt ein „daher", ohne die Mittelglieder zu gestalten, auf die sich dies „daher" beziehen soll. Ironisch gießt er über das Ganze seine Gelehrsamkeit aus, ein Gesinnungsgenosse Sternes. Ein anderer von gleichem Formwillen, Jean Paul, vergleicht Hamanns Sätze mit Planetensystemen, seine Perioden mit Sonnensystemen. Hamann selbst war sich bewußt, daß er dem Leser die geballte Faust entgegenrecke und ihm überlasse, sie in eine flache Hand zu entfalten.

Grotesk steigert sich das etwa in der Schrift „Wolken, ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten" von 1761 zu diesem „Ende des Prologus":

„Alle lang- und kurzweilige Schriftsteller, sie mögen sein, wes Standes, Alters und Statur sie wollen; — Schöpfer oder Schöpse, Dichter oder hinkende Boten, Weltweise oder Bettelmönche, Kunstrichter oder Zahnbrecher; — — die sich durch ihren Bart oder durch ihr Milchkinn der Welt bestens empfehlen; — — die, gleich den Schriftgelehrten, in Mänteln und weißen Denksäumen, oder wie Scarron in seinem am Ellbogen zerrissenen Brustwams, sich selbst gefallen; — — die aus dem Faß des Zynikers oder auf dem Lehnstuhl gesetzlicher Vernunft lästern, da sie nichts von ihnen wissen; — — die ihren Stab, wie der Gesetzgeber von schwerer Sprache und schwerer Zunge, oder wie Bileam, der Sohn Beor von Pethor, zu führen wissen; —

sämtlich und sonders! — alle Tiere auf dem Felde, denen ein Gerücht von der Sprachkunde, den Ränken, der Verschwiegenheit, den Reisen, den heiligen Magen, der güldenen Hüfte des krotonischen Sittenlehrers Pythagoras, durch ihre Vorfahren zu Ohren gekommen; alle Vögel unter dem Himmel vom königlichen Geschmack des Adlers, werden zur offenen Tafel des Hamburgischen Nachrichters eingeladen, der, seine Gäste im Feierkleide eines griechischen Herolden zu bewirten, selbst erscheinen soll." Ein Zitat aus Euripides folgt. Anmerkungen zum Text geben Belege aus Horaz, aus dem Alten und dem Neuen Testament.

Aber hier treibt Hamann Scherz. Doch auch pathetischer Ernst kann sich bei ihm schier zur Groteske steigern. Bewegte Rufe zerstören dann das Satzgefüge, etwa in dem Abschnitt „Aesthetica in nuce" der „Kreuzzüge eines Philologen" von 1762:

„Man würde ein Urteil der Lästerung fällen, wenn man unsere witzigen Sophisten, die den Gesetzgeber der Juden einem Eselskopf, und die Sprüche ihrer Meistersänger dem Taubenmist gleichschätzen, für dumme Teufel schelten wollte; aber doch wird sie der Tag des Herrn — — ein Sonntag, schwärzer als die Mitternacht, in der unüberwindliche Flotten Spreu sind — — Der verbuhlteste West, ein Herold des jüngsten Ungewitters, so poetisch — als es der Herr der Heerscharen nur denken und ausdrücken kann, wird da den rüstigsten Feldtrompeter überschmettern: — — Abrahams Freude den höchsten Gipfel erreichen; — sein Kelch überlaufen — Die allerletzte Träne! unschätzbar köstlicher als alle Perlen, womit die letzte Königin in Ägypten Übermut treiben wird; — diese allerletzte Träne über Sodoms letzten Brand und des letzten Märtyrers Entführung, wird Gott eigenhändig von den Augen Abrahams, des Vaters der Gläubigen! abwischen — —"

Herder kommt dem in seinen Anfängen nahe, übertrumpft es zuweilen. Wie Hamann redet er den Leser an. Aber dann spricht der geborene Redner, der gewohnt ist, sich an eine Zuhörermenge zu wenden. Hamannisch schüttet er Ausrufungszeichen aus; und dennoch gewinnt seine Rede echteren Fluß. Gleich auf den ersten Seiten der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" von 1774 heißt es:

„ — ‚Im Anfange schuf Gott!' aber auch alle mystische Deuteleien in die Worte hineingelegt, die man will — hast du nunmehr Metaphysik über die Begriffe ‚Anfang! schuf! Zeit! Ewigkeit! Unding! Werde!', als wenn du sie nicht gehöret hättest? Wer sieht nicht offenbar, daß eben mit ihnen der dunkelste Vorhang niederfalle! ‚Am Anfange schuf Gott!' Siehe alles was dir auf deine Fragen ‚wie ward Anfang? wie begreif' ich's, daß er schuf!' zu Teil wird. ‚Was ist die Welt? was war sie in ihrem Anbeginn? wie ward sie? Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde!' für Welt selbst kein Wort? ‚Die Erde war wüste und leer!' Für metaphysisches Ding und Unding selbst kein Wort! Kein Begriff! (ich zweifle, ob ihn jemand habe?) ‚Gott schuf und die Erde war!' Worauf? worauf steht die große Schildkröte? Moses kehrt alledem den Rücken zu, läßt dich mit offnem Munde, und noch tust du ihm die Ehre an, all deine Metaphysik seiner schlichten, planen Urkunde anzuhängen! Lieber ein Aristoteles ewiger Erde und du tust ihm wahrhaftig nicht mehr unrecht!"

Solche Ausdrucksweise hat dem Sturm und Drang, hat auch der ungebundenen Rede Goethes viel gegeben. Aber im Fortschreiten überwindet Herder sie, gibt auch das Übermaß von Sperrungen auf, das er mit Hamann teilt, und steigt empor zu der immer noch rednerhaften, aber wohlabgewogenen Ruhe des Eingangs seines Hauptwerks, der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" von 1784:

„Vom Himmel muß unsre Philosophie der Geschichte des menschlichen Geschlechts anfangen, wenn sie einigermaßen diesen Namen verdienen soll. Denn da unser Wohnplatz, die Erde, nichts durch sich selbst ist, sondern von himmlischen, durch unser ganzes Weltall sich erstreckenden Kräften ihre Beschaffenheit und Gestalt, ihr Vermögen zur Organisation und Erhaltung der Geschöpfe empfängt, so muß man sie zuvörderst nicht allein und einsam, sondern im Chor der Welten betrachten, unter die sie gesetzt ist. Mit unsichtbaren, ewigen Banden ist sie an ihren Mittelpunkt, die Sonne, gebunden, von der sie Licht, Wärme, Leben und Gedeihen erhält. Ohne diese könnten wir uns unser Planetensystem nicht denken, so wenig ein Zirkel ohne Mittelpunkt stattfindet; mit ihr und den wohltätigen Anziehungskräften, womit sie und alle Materie das ewige Wesen begabt hat, sehen wir in ihrem Reich nach einfachen, schönen und herrlichen Ge-



setzen Planeten sich bilden, sich um ihre Achse und um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt in Räumen, die mit ihrer Größe und Dichtigkeit im Verhältnis sind, munter und unablässig umherdrehen, ja nach eben diesen Gesetzen sich um einige derselben Monde bilden und von ihnen festgehalten werden. Nichts gibt einen so erhabenen Blick als diese Einbildung des großen Weltgebäudes; und der menschliche Verstand hat vielleicht nie einen weiteren Flug gewagt und zum Teil glücklich vollendet, als da er in Kopernikus, Kepler, Newton, Huyghens und Kant die einfachen, ewigen und vollkommenen Gesetze der Bildung und Bewegung der Planeten aussann und feststellte."

Das Abgerissene, von Einfall zu Einfall in stetem Hin und Her Weiterstürmende ist abgetan. Ein sicherer Aufstieg setzt sich durch. Schlicht beginnt das und leitet weiter zu einer logisch gedachten und gebauten Periode. Dann gewinnt es in den Worten „Mit unsichtbaren, ewigen Banden . . ." eine Steigerung der Gefühlstönung. Nun entwickelt sich frohe Bewegtheit im Bild des sich gesetzmäßig bewegenden Planetensystems. Erhabenes hat sich enthüllt und bestimmt den letzten Satz. Feierlich steigt er empor zu der langen Reihe von schwerwiegenden Namen, um dann gelinder auszuklingen.

Dabei ist bei Hamann wie bei Herder (bei Herder im ersten wie im zweiten Fall) ein religiöser Einschlag vorhanden. Anders als bei Hamann wirkt er bei Herder. Konnte Hamanns Religiosität sich mit pantheistischer oder panentheistischer Betrachtungsweise nicht befreunden, so ist Herder unter den deutschen Klassikern der erste Träger der Weltschau, die von Dilthey als objektiver Idealismus bezeichnet wird. Leibniz und Shaftesbury, die beiden Naheverwandten gewinnen Herder für den Panentheismus. Ihnen gesellt Herder selbst als Dritten Spinoza zu. Er sieht im Universum etwas Gottbeseeltes. Die Welt ist ihm von göttlichem Geist durchtränkt. Plotins Glaube lebt in ihm fort. In allem, was da ist, fühlt oder ahnt er den Hauch Gottes.

Und so gewinnt das Wort „Natur", das durch Rousseau zu einem Kampfruf geworden war, in seiner Hand einen neuen und vertieften Sinn. Sie hatten im 18. Jahrhundert längst für Natur sich eingesetzt. Auch die Aufklärung will die Menschen zur Natur hinleiten. Hinweis auf die Natur soll die Menschen vernünftig machen, ihnen abgewöhnen, was dem Verstand töricht und widersinnig erscheint. Aberglaube, aber auch alles, was sich nur auf das Recht der Überlieferung berufen kann, ist dem Aufklärer unnatürlich. Was der gesunde Menschenverstand fordert, ist ihm Natur.

Auch bei Rousseau besteht noch solche Ansicht. Allein er empfindet als Widerspruch gegen die Natur vor anderem die erklügeltenBräuche einer überkünstelten Kultur. In der Hofgesellschaft des Ancien régime trifft er auf letzte Übersteigerungen einer Überkultur. Er möchte die Menschen in eine bessere Welt leiten. Und indem er — nicht als erster — dies Bessere, Gesündere, Vernünftigere fern von Städten und Schlössern auf dem Lande, in den entlegenen Gebieten der Primitiven, in dem also entdeckt, was wir immer noch freie Natur nennen, gewinnt das Wort Natur einen festern, greifbarern Sinn. Rousseau aber fordert auch, Individualist wie er ist, daß die Fesseln fallen, die im Kulturbereich dem Menschen angelegt werden. Das, was ihm als Natur erscheint, ist ihm ein Hort der Freiheit und Ungebundenheit des Menschen. So droht seinen Anhängern die Gefahr, vielmehr sie erliegen der Gefahr, zu ungebändigter Willkür zu gelangen. Gerade Hamann und der Sturm und Drang bezeugen das. Der Naturbegriff gewinnt dergestalt etwas Verneinendes. Losgelöst von den einengenden Banden alter Bildungsüberlieferung, stürzt sich der Mensch hinein ins Zügellose.

Herder mag Spuren solcher Naturauffassung weisen. Allein von früh auf wird ihm Natur etwas Strengeres von innerer Gesetzlichkeit. Rings um sich erblickt er Halbes, Verfälschtes,



Verwaschenes. Und ihn drängt es zum Reinen, Echten, Ewigen. Die deutsche Dichtung, deren Entstehung er miterlebt, schenkt ihm solche Eindrücke, aber auch solche Wünsche. Schwächlich wirkt sie neben den alten großen Schöpfungen. Und wie die Dichtung ist die Kunst der Zeit. Ja im ganzen Verhalten der Mitwelt zeigt sich ihm dies Unechte.

Nichts von Schattenbegriffen und Halbideen, von Künsteleien und verwirrender Prämeditation verspürt Herder bei den Wilden. Dank Hamann gewohnt, an der Sprache das Wesen des Menschen zu erkennen und es nach ihr zu bemessen, rühmt er, wie stark und fest sich die Wilden immer ausdrücken. Was sie sagen wollen, sehen sie sinnlich, klar, lebendig vor sich, selig unwissend aller Schwächungen, denen der Gedanke auf der Stufe später Bildung unterliegt. Bei Homer, freilich auch bei Ossian, den auch Herder für echter nimmt, als er ist, entdeckt er Verwandtes. Und so singt für ihn bei Homer und Ossian noch solcher Geist der Natur. Aus dem Volkslied, aus Shakespeare, aus der Bibel tönt ihm dieser Geist entgegen. So wird ihm das alles zu Naturpoesie.

Wie das Wort „Natur" hier gemeint ist wird noch deutlicher, wenn Herder die Gebilde solcher Urpoesie mit den heiligen Eichen und Bäumen des Waldes vergleicht. Voltaire hatte in seinen „Lettres philosophiques" 1734 den Dichtergenius Englands wegen dessen Bewunderung von Shakespeares Werken mit einem dichten Baum verglichen, der von der Natur selbst gepflanzt sei und nach dem Gesetz des Zufalls tausend Zweige treibe, kraftvoll, aber völlig ungleich sich entwickle; er gehe zugrunde, wenn man seine Natur überwinden und ihn wie einen Baum im Park zu Marly zurechtschneiden wolle. Von den Barockgärten wandte sich ein Zeitalter ab, das mit Rousseau für ungebrochene Natur schwärmte. Herder nimmt Voltaires Vergleich auf, aber er spielt ihn gegen Voltaire aus und nutzt ihn zugunsten einer Kunst, die er mit Shakespeare verwandt empfindet. Im Wirken der Natur verspürt Herder nicht wie Voltaire bloßen Zufall, sondern eine feste Gesetzlichkeit, die aller Kunstberechnung überlegen sei. So schafft er das Symbol, das für lange Zeit unentbehrlich wurde, wenn die naturhaft notwendige innere Gesetzlichkeit eines Kunstwerks bezeichnet werden sollte. Goethe übernimmt es sofort. Er und Herder bauen dann gemeinsam die Ästhetik des organisch entwickelten Kunstwerks aus. Es ist eine wertende Ästhetik. Sie scheidet das Echte vom Unechten, das naturhaft Notwendige vom Zufälligen und Erkünstelten. Herders Werten arbeitet von früh auf mit diesem Mittel. Es schenkt seinem Begriff der Naturpoesie die Macht, über Rousseau hinauszudringen und dem Wort Natur einen festeren, minder verneinenden Sinn zu leihen.

Die Analogie des gesetzhaft geordneten Naturvorgangs ist für Herder auch sonst etwas Selbstverständliches, wenn er vom Werden des Geistes zu berichten hat. Betrachtet er Geschichte der Menschheit, so erblickt er immer wieder auf jeder neuen Stufe ein Nacheinander, wie es sich im Leben des Menschen zeigt: Knaben-, Jünglings-, Mannes-, Greisenalter. Ernst Haeckel bot 1866 sein „biogenetisches Grundgesetz": Ontogenese, Entwicklung des Individuums, sei abgekürzte Wiederholung der Phylogenese, der Entwicklung des Stamms oder der Gattung. Herder hat den Gang der Menschheit und der einzelnen Völker immer mit dem Gang der Entwicklung des Einzelmenschen gleichgesetzt.

Entwicklung, ein ewig bewegtes Nacheinander, sieht er in der Welt vor sich. Leibniz hat ihn auf diesen Standpunkt gestellt. Allein anders als Leibniz und im Gegensatz zu dessen Lehre von der prästabilierten Harmonie möchte er wissen, wie auf diesem Entwicklungsweg eine Erscheinung die andere bedingt. Immer naturwissenschaftlicher wird da seine Betrachtungsweise. Er will erkunden, wieweit der Geist eines Volks auf die Gestaltung der Landschaft zurückgeht, in der dies Volk aufgewachsen ist. Montesquieu und Winckelmann führen ihn da.



1.

Ein Morgenbild der werdenden Schöpfung.

Dunkel und Schauervoll, wie du siehst, daß noch die Welt um uns liegt:

Die Erde war wüst und leer
und Finsterniß auf der Tiefe
und Geist Gottes auf dem Wasser webend

Seite aus Herders Handschrift der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts“.
Ausarbeitung vor der Reinschrift. Berlin, Staatsbibliothek

Seite aus Herders Handschrift der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit".
Ausarbeitung vor der Reinschrift. Berlin, Staatsbibliothek.

Er vertritt mit ihnen die Lehre von der Wirkung des Milieus, wie sie in materialistischer Zeit des 19. Jahrhunderts genannt worden ist. Natürlich führt er auch Dichtung, überhaupt Kunst auf solche Wirkung der Umwelt zurück.

Der Entwicklungsgedanke verknüpft sich mit dem Grundsatz der Individualität. Weil alles im Flusse, weil kein Volk dem anderen gleich ist, kann von einem dauernden Geschmacksgesetz keine Rede sein. Andere Völker, andere Zeiten haben anderen Geschmack. Relativismus kündigt sich an. Geschichtliche Betrachtung gewinnt bei Herder eine ganz neue Fähigkeit, sich in das besondere Wesen einzelner Völker und ihrer Kunstäußerungen einzufühlen. Allein er verharrt nicht beim schlichten Bejahen. Maßstab ist ihm schon, ob, was an Kunst in einem Volk entsteht, wirklich das Wesen dieses Volkes ausdrückt. Wie Hamann kehrt sich Herder hier gegen Renaissance. Er bekämpft sofort die äußerlichen Versuche seines Zeitalters, Antike nachzubilden, und den Hang, einen deutschen Anakreon, Tyrtäus, Horaz oder gar eine deutsche Sappho anzuerkennen. Doch ist er weit davon entfernt, antiker Dichtung alle Musterhaftigkeit abzustreiten. Im Gegenteil läßt auch er gern den Deutschen in die Schule der Alten gehen. Nur fordert er, daß ein deutscher Homer so gestalte, wie Homer gestaltet hätte, wenn er ein Deutscher gewesen wäre.

Die Forderung Hamanns, stammhaft zu dichten, ist durch dies Gebot in Kraft gesetzt. Wenn es aber mehr als ein Wortschall bleiben sollte, bedurfte das Gebot näherer Bestimmung. Herder erzielt das. Er will ja jederzeit das Echte, Eigentliche, Unverbildete und Unverwässerte. Es ist noch nicht ganz erreicht, wenn der Künstler bloß im Sinn seiner Volksart schafft. Wie die Volksart etwas Typisches dem Kunstwerk schenkt, wie dies Typische die Werke eines einzelnen Volks miteinander verknüpft, so hat der Künstler noch ein anderes Typisches zu bieten, das nicht durch seine Volksart, sondern durch die Kunst selbst bestimmt ist. Es ist das Typische der einzelnen Kunstgattung. Wer dies andere Typische nicht wahrt, gelangt abermals bloß zu Verwaschenem. Neben echtes Griechentum oder Deutschtum tritt echte Plastik, echte Malerei, dann echte Epik, echte Lyrik, echtes Drama. Von ganz entgegengesetzten Voraussetzungen aus gelangte Herder dorthin, wo Lessing stand. Nicht um Ordnung zu stiften, vielmehr um das innerste Wesen der einzelnen Künste und der einzelnen Dichtungsgattungen zu erfassen, zog auch Herder die Grenzen, die von Lessing gesucht worden waren. Er stellt wie Lessing die Unterschiede des künstlerischen Gestaltens fest, er geht indes über Lessing hinaus, indem er unbedingter und zum Teil erfolgreicher als Lessing die Wurzeln ausgräbt, aus denen die Sonderarten künstlerischen Ausdrucks keimen. Auf den ersten Blick mag es wie Unfolgerichtigkeit Herders wirken, daß er hier den Wettbewerb mit Lessings „Laokoon“ aufnimmt. Tatsächlich bekundet sich in diesem Wettbewerb ein wichtiger Zug seiner Kunstschau.

Herder hat Lessing zeit seines Lebens sehr hoch geschätzt, er hat dem Toten ergreifende Worte ins Grab nachgerufen. In seinen Anfängen gibt er sich zuweilen wie ein fast nörgelnder Widersprecher und Verbesserer Lessings. Schon Herder mußte an sich erleben, wie übel es ist, als zweiter hinter einer großen Persönlichkeit herzuschreiten. So wird er scheinbar zum bloßen Nachprüfer einer machtvollen Leistung und bringt Zusätze, Verbesserungen, Verschärfungen, Umbiegungen, die im Bewußtsein der Nachwelt bestenfalls als Ergänzungen dieser Leistung weiterleben, ihr Eigenrecht aber leicht verlieren. Das Glossenhafte seiner Schriften gestattet ihm überhaupt nicht, ein Werk von der in sich geschlossenen Rundung des „Laokoon“ zu gestalten. Lessings Buch nennt jeder, kennt mancher. Gleiches gilt kaum von einem einzigen Werk Herders, sicherlich nicht von seiner „Plastik“, die doch zu seinen abgerundetsten Arbeiten zählt. Als sie 1778 erschien, hatte ihr Herder längst Vorarbeiten vorangehen lassen. Ohne Angabe des Verfassernamens kamen sie 1769 als „Kritische Wälder“ heraus, ganz wie vorher 1767 die Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur“. Beide Sammlungen setzen sich wesentlich mit Lessing auseinander.

Kritische Wälder.
Oder
Betrachtungen,
die
Wissenschaft und Kunst
des Schönen
betreffend,
nach Maasgabe neuerer Schriften.



Leser, wie gefall ich dir?
Leser, wie gefällst du mir? Logau.

Erstes Wäldchen.
Herrn Leßings Laokoon gewidmet.

1769.

128. Titel der „Kritischen Wälder" Herders. Erstausgabe

Wertvollstes blieb überdies damals ungedruckt, das vierte „Kritische Wäldchen". Herder hatte — oft genug sollte ihm das noch widerfahren — die Lust an dieser Art von Veröffentlichung verloren.

Was Herder von Lessing trennt, ist zunächst eine völlig verschiedene Ansicht von dem Wesen und den Voraussetzungen des Künstlerschaffens, zumal wo dies Schaffen auf früher Stufe der Menschheitsentwicklung sich abspielt. Hamanns Winke wirken sich da aus. Auch Lessing billigt dem Genie eine besondere Art des Schaffens zu. Doch die „Hamburgische Dramaturgie", die unter Lessings Schriften am merklichsten dem Genie solche Sonderstellung gewährt, begnügt sich mit dunkeln Andeutungen. Wenn Lessing aber von dem Arbeiten eines Künstlers redet, erweckt er den Eindruck, als mute er jedem das kluge Rechnen zu, das er für seine eigene Schöpfungsweise in Anspruch nimmt. Herders Einfühlungskraft, in Hamanns Sinn der Wunder des Unbewußten sich bewußt, getragen von einer Persönlichkeit, die in sich selbst diese Wunder erlebte, blickte tiefer in Künstlerseelen. Am tiefsten, wo sein im besten Sinn geschichtliches Feingefühl sich betätigen konnte. So blitzt gerade in den Erstlingsschriften, die an Lessings Sätzen peinliche Kritik üben, zuweilen etwas auf, das wie Offenbarung des Wahren, des Selbstverständlichen wirkt, das dagegen bedenkliche Grenzen von Lessings Einsicht aufdeckt. Da wird Lessing unversehens zum pedantischen Aufklärer, der aus dem Reichtum künstlerischen Fühlens ein Rechenexempel macht.

Im 12. Stück des „Laokoon" spricht Lessing von den Nebelwolken, in die sich bei Homer die Götter hüllen. Apollon entrückt Hektor den Blicken Achills, indem er sich und Hektor mit einer Nebelwolke bedeckt. Achill stößt noch dreimal mit der Lanze nach dem Nebel. Lessing wehrt sich mit Recht gegen bildliche Darstellung des Vorgangs. Er schießt übers Ziel, wenn er dabei behauptet, in der Sprache des Dichters heiße dies dreimalige Stoßen nichts, als daß Achill so wütend gewesen sei, dreimal zuzustoßen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe. Herder wendet gegen solche Deutung ein, Homer kenne dergleichen künstliche Figuren der Einkleidung nicht, die nichts als poetischer Zierat, als Wortblumen sein wollen. So verfahre nur der nüchterne Dichter unserer Zeiten, der prosaisch denke und poetisch spreche, der aus einem „Gradus ad Parnassum" die Zaubermittel hole, seine prosaischen Gedanken in poetische Redensarten zu verwandeln. Bei Homer sei der Nebel, in den sich die Götter hüllen, wirklich eine verhüllende Wolke. Er gehöre zum Wunderbaren von Homers epischem Mythos. Es gehe nicht an, irgendeinen Bestandteil dieses Mythos durch ein „das ist" zu prosaisieren. Bedürfte der verhüllende Nebel solcher verstandesmäßigen Deutung, warum sollte diese Deutung vor den Göttern haltmachen? Die ganze mythische Schöpfung Homers ginge zugrunde, wenn an einer einzigen Stelle solch „das ist" nötig wäre.

Jedermann wird heute Herder zustimmen. Lessing aber, sonst so feinfühlig und so bereit, sogenannte allegorische Erklärungen abzulehnen, gerät hier in die nächste Nähe des ehrlichen Philisters Benjamin Hederich. Dessen „Gründliches Lexikon mythologicum" von 1724 konnte durch die Fülle seiner Mitteilungen noch bei der Ausgestaltung des zweiten Teils von „Faust" Goethe gute Dienste leisten; Hederichs Sucht, „eigentliche Erklärungen" mythischer und sagenhafter Vorstellungen zu bieten, mag dabei auf Goethe ganz so komisch gewirkt haben, wie sie uns erscheint.

Verwandtes, wenn auch nicht so Schwerwiegendes zeigt sich immer wieder, wo Herder eine Annahme Lessings ablehnt. Er überholt Lessing weit, wo es gilt, sich in das Lebensgefühl und in die Vorstellungswelt ferner Zeiten zu versetzen. Ihm ist es heiligste Überzeugung, daß der Mensch auf dem langen Wege der Entwicklung sich gründlich geändert hat. Abermals steht Rousseau im Hintergrund und sein Lieblingssatz von dem mächtigen Gegensatz des Primitiven und des Kulturmenschen. Gewiß hat der Mensch in den Jahrtausenden seines Daseins einerseits sich gewandelt, ist er anderseits sich gleich geblieben. Die Grenze dieser beiden Tatsachen zu ziehen, ist dem Verstande kaum möglich. Vollends muß dem Gefühl überlassen

bleiben, das Anders des Längstvergangenen sich zu verdeutlichen. Immer werden Meinungen, die das Gemeinsame und Unveränderte der Menschen aller Zeiten stark hervorheben, mit Ansichten wechseln, die umgekehrt in der Vergangenheit etwas uns völlig Entgegengesetztes, ja Unverständliches ansetzen. Die deutsche Aufklärung verfocht ebenso wie ihre ausländischen Wahlverwandten jenen Standpunkt. Herder stellt sich wie Hamann auf den entgegengesetzten, ganz so wie heute Oswald Spengler. Nur wer den Mut hat, an solche Entscheidungen mit Divinationsgabe heranzugehen, kann diesen Standpunkt wirklich vertreten. Er hat nicht anders zu verfahren als der Deuter des Geheimnisses der Gottheit, als der Erfühler religiöser Anschauungen. Intuition ist da wie dort allein die Führerin.

Wirklich möchte Herder dank solcher Intuition die ältesten religiösen Vorgänge der ihm bekannten Menschengeschichte erfassen. Er deutet die Genesis aus dem Bild, das er sich von den ersten Menschen macht. Sie sind ihm nach Hamanns Wort Träger der Ursprache des Menschengeschlechts, der Poesie. Als Dichter empfinden sie ihre Umwelt und ihr Erleben. Sie schaffen sich Mythen, um zu erklären, was ihnen sonst unerklärbar wäre. Indem Herder die Wunder, die von der Genesis erzählt werden, als Erzeugnisse mythenbildender Phantasie ältester Menschheit auffaßt, kehrt er sich ebenso gegen alle rationalistische Erklärung und Zerfaserung der Bibel, wie er gegen Lessing die mythische Bedeutung homerischen Berichts verteidigt. Die Bibel in ihrem weitern Verlauf wird ihm zu einem Zeugnis für den Geist der hebräischen Poesie. Er vertraut seiner Fähigkeit, das Wesen solcher wie aller Poesie besser zu erkunden als seine Vorgänger, und enthüllt das Hohe Lied als eine Schöpfung altmorgenländischen Minnesangs.

So sucht er auch den Ursprung der Sprache selbst zu ergründen. Hamann hatte ihn auf diese Frage hingelenkt. Anders als Hamann möchte er sie beantworten. Allein er schwankt zwischen Lösungsversuchen des Rätsels. Trotz allen Gegensätzen zu Hamann will aber auch er die Sprache zum eigentlichen Mittel machen, die Seele des Menschen aufzuschließen.

Weist sich in allen diesen Forschungen des jungen Herder der geschichtlich denkende und geschichtlich fühlende Wegebahner, der zu den letzten seelischen Voraussetzungen vordringen möchte, so vertreten seine Programme geschichtlicher Darstellung gleichfalls die Ansicht, vom äußern Ablauf weiterzugehen zu den geistigen und sittlichen Voraussetzungen. Kulturgeschichte ist sein Ziel, nicht politische. Und nicht die Tatsachen kümmern ihn, sondern die großen Entwicklungslinien, in denen auf seinem Wege das Menschentum sich entfaltet.

Ergründung der Seele des Menschen bleibt auch die Voraussetzung, wenn Herder von der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung zu systematischer Ordnung übergeht und dabei völlig auf Lessings Gebiet übertritt.

Lessing hatte Poesie als Kunst des Nacheinanders in der Zeit von Malerei, der Kunst des Nebeneinanders im Raum, geschieden. Herder könnte solcher Gegenüberstellung nur zustimmen, wenn sie an die Stelle der Poesie die Musik setzte. Denn nur die Musik biete bloß ein zeitliches Nacheinander (von Tönen) im Gegensatz zu dem räumlichen Nebeneinander (der Körper), das in der bildenden Kunst herrscht. Von beiden Schwesterkünsten unterscheide sich die Dichtkunst, indem sie durch den Wechsel der Vorstellungen energisch auf unsere Phantasie wirke. So ergibt sich eine Dreiteilung: Kunst des Raums (bildende Kunst), der Zeit (Musik), der Kraft (Dichtkunst). In dem Begriff der Energie oder der Kraft klingt etwas an von des Aristoteles Gegensatz Ergon und Energeia, den schon Lessings Vorläufer Harris zur Scheidung der Künste verwertet hatte. Harris hatte ferner auf die besondere, anderen Künsten unerreichbare Fähigkeit des Sprachausdrucks der Poesie hingewiesen, durch Töne Vorstellungen zu wecken. Einstimmig mit Harris gesteht Herder der Dichtung zu, durch ihre vorstellungweckende Kraft die Phantasie in uns genug anregen zu können, um auch die Vorstellung eines Nebeneinanders in uns wachzurufen. Die ganze Frage nach den Grenzen von Dichtkunst und bildender Kunst gewinnt durch solche Überlegung andere Antwort, als Lessing gegeben hatte.

Bildende Kunst wirkt — so scheidet Herder — durch Farben und Figuren auf das Auge, Musik durch Töne auf das Ohr, Poesie durch den Sinn der Worte auf die Einbildungskraft.

Schon Lessing hatte die verschiedenen Künste verschiedenen Sinnesgebieten zugewiesen, nicht als erster. Herder ist von vornherein dem Sensualismus geneigter. Er möchte alle Ästhetik auf einer Physiologie der Sinne aufbauen. Es war notwendig, daß ihm von solcher Warte aus Lessings allzu enge Verknüpfung von Bildhauerkunst und Malerei unerträglich wurde. Zu sauberer Trennung der beiden Nachbarkünste möchte Herder feststellen, daß eigentlich nur Malerei sich an das Auge wende, Plastik aber ans Tastgefühl. Rousseau, noch mehr Diderot hatte da vorgearbeitet. Diderot hatte ja abzugrenzen versucht, was durch jeden einzelnen der Sinne am Kunstwerk erfaßt wird, auch er sensualistisch gerichtet. Noch der Blinde kann ein Werk der Bildhauerkunst tastend erfühlen. Notwendigerweise mußte Herder auf diesem Weg den Kampf Winckelmanns gegen das Barock nur noch emsiger aufnehmen. Nur klassische antike Plastik ist dank der Schärfe ihrer Umrisse dem Blinden ertastbar. Die gewaltigen Massen, die breiten Flächen der Barockplastik müssen ihm ein Rätsel bleiben. Herders „Plastik" entwickelt 1778 all das. Indem sie die Worte Tastgefühl und Gefühl abwechselnd gebraucht, gleitet sie unversehens vom Nachtasten ins geistige Gefühl über und gewinnt dank diesem Lieblingsausdruck des Sturm und Drangs eine ganz andere Auffassung von Plastik: Bildhauerkunst wird im höchsten Sinn Kunst des Gefühls, Verwirklichung des Unbegrifflichen, Gegensatz zu bloßem Denken.

3. Das Drama des Sturm und Drangs: Anfänge

Auseinandersetzung mit Lessing weckt auch die neuen Aufstellungen Herders, die für deutsche Dichtung der Zeit von größter Wirksamkeit waren. Durch Herder gewinnt die deutsche Tragödie eine Gestalt, die von Lessings Absichten und Leistungen abweicht. Der Ruf nach einem deutschen Shakespeare erhält dank Herder einen neuen vertieften Sinn. Dichtungen erstehen, die viel unbedingter, als Lessing es wünschte oder gar selbst trieb, mit Shakespeare in Wettbewerb treten. Seltsam, daß Herder gerade da, wo er am umwälzendsten gewirkt hat, zugleich im Gegensatz zu seiner nächsten Umwelt, einen entscheidenden Schritt zurück zu Lessing tut. Goethes „Götz" und dessen Gefolge gehen auf Herders Aufrufe zurück. Allein Herder selbst forderte angesichts dieser Erscheinungen eine strengere Fassung des Begriffs Tragödie und ein künstlerisches Formen, das dem wahren Wesen der Tragödie gerechter würde. Wie er, bei allem Gegensatz zu Lessing, gleich Lessing die eigentliche bildende Kunst zu bestimmen suchte, so möchte er das Entscheidende des Typus der Tragödie erkennen und in seiner Zeit erstehen sehen.

Herder hat über Shakespeare viel zu sagen, was Lessing widerspricht, hat vor allem viel über Shakespeare zu sagen, was bei Lessing nicht zu finden ist. Er tut das nicht als erster. Vor ihm erhebt ein anderer Einwände gegen Lessings wenige Worte über Shakespeare, schon im Sinn des kommenden Sturm und Drangs, ja auch Herders. Als Vorläufer, wenn nicht gar als Eröffner des Sturm und Drangs darf er gelten. Es ist Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

Sieben Jahre älter als Herder, hatte Gerstenberg mehr oder minder anempfindend sich in mancherlei Dichten versucht. Er ist auch der Schöpfer der bardischen Dichtung. 1766 veröffentlichte er nach dem Muster der Literaturbriefe Lessings seine „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur". Sie zeigen manchen neuen Weg auf. Sie bringen nordische Dichtung den Deutschen näher. Ihre wichtigste Leistung aber ist das Neue, das sie über Shakespeare und in Zusammenhang mit Shakespeare über den Geniebegriff sagen.

Lessing wagte das Paradoxon, Shakespeare stimme mit der griechischen Tragödie und mit deren Deuter Aristoteles besser überein als die klassischen Franzosen. Gerstenberg reißt eine Kluft, die von



Lessing künstlich überbrückt worden ist, weit auf. Ihm sind Shakespeares Tragödien und Komödien das volle Gegenteil der antiken Begriffe gleichen Namens. Erregung der Leidenschaften einerseits, zum Lachen reizende Darstellung von Handlungen der Menschen anderseits, die Aufgaben, die von Aristoteles (aber auch von Lessing) dem Drama gestellt werden, seien für Shakespeare nicht entscheidend wichtig. Er gebe dafür lebendige Bilder der sittlichen Welt, Zeichnung der Sitten, sorgfältige Gestaltung wahrer und erdichteter Charaktere, ein kühnes und leicht entworfenes Bild des geistigen und des körperhaften Lebens. Vollends kann Gerstenberg bei Shakespeare wohl ein gewisses Ganzes des einzelnen Dramas finden, das Anfang, Mitte, Ende, Verhältnis, Absichten, kontrastierte Charaktere und kontrastierte Gruppen habe. Allein einen straffen Plan im Sinn der Alten, eine feste Einheit der Handlung gesteht er nur den „Lustigen Weibern von Windsor“ und der „Komödie der Irrungen“ zu.



129. Gerstenberg. Kupferstich von Schreyer

Ohne Gerstenberg zu nennen, bekämpft Lessing im Schlußstück der „Dramaturgie“ diese Deutung von Shakespeares Gestaltweise. Bestreitet sie doch den Dramen des Dichters, dem er höchste Anerkennung ausgesprochen hatte, gerade das, was ihm selbst als Wichtigstes aufgegangen war, die „Verknüpfung der Begebenheiten“, die Systasis oder Synthesis der Pragmata. Durfte indes Lessing sich wundern, daß ihm ein solches Glaubensbekenntnis entgegengehalten wurde? Er hatte kein einziges Wort verloren über den fühlbaren künstlerischen Gegensatz von Sophokles und Shakespeare. Überdies deuteten die wenigen Sätze der „Dramaturgie“, die von Shakespeares Werken reden, selbst auf dessen ungewöhnliche Fähigkeit, Menschen in die Seele zu blicken und ihre Leidenschaften abzuzeichnen.

Gerstenberg ist der erste, der in Shakespeares Schöpfungen fast ohne Einschränkung das Psychologische zur Hauptsache erhebt. Noch mehr: Von ihm geht die Vorstellung aus, daß mit Psychologie allein Dramen zu erzielen sind. Man lasse sich nicht durch die Tatsache täuschen, daß schon lange vor ihm gestritten worden war, ob in der Tragödie die Handlung oder die Charaktere Hauptsache seien. Erst bei Gerstenberg gewinnt die heute so genannte „Charaktertragödie“ den Sinn einer bloßen Seelenabzeichnung. War doch das Wort „Charakter“ bisher wesentlich anders gefaßt worden, als es heute, als es seit Gerstenberg geschieht.

Wie Lessing war auch Gerstenberg Dichter. Beiden ist eine Äußerung über Shakespeare zugleich ein Programm für ihr eigenes Schaffen. Wirklich legte 1768 Gerstenberg eine Tragödie vor, die in seinem Sinn shakespearisch sein soll. Gar nicht wie Lessing begnügt er sich, ein Nebenmotiv Shakespeares zu einer ganzen großen Dichtung auszuweiten. Da ersteht vielmehr ein kühnes Wagnis, neben den „Lear“ etwas Wesensverwandtes zu setzen. Auch Gerstenbergs „Ugolino“ läßt Wahnsinn allmählich auf der Bühne erwachen. Im Mittelpunkt steht obendrein eine Gestalt fürstlicher Prägung, von der Höhe herabgestürzt wie König Lear, nicht aber vertrieben in wilde Heide, sondern engumschlossen in einem Gefängnis, von dem nur der Tod befreien kann. Ein mähliches Verhungern, nicht bloß Ugolinos, auch seiner Söhne. Durch fünf Aufzüge hindurch zieht sich der grauenhafte Vorgang. Schiller hatte recht, als er die Kunst

bewunderte, mit der etwas dramatisch kaum Darstellbares, etwas, das keine Bühnenhandlung hergeben will, zu einem Fünfakter ausgedehnt ist.

Entsetzenerregender ist, was der 32. und 33. Gesang des „Inferno" Dantes von Ugolino erzählt. Unten in den Tiefen der Hölle nimmt Ugolino Rache an seinem Verderber. Er zermalmt mit seinen Zähnen den Schädel seines Feindes. Allein wird von Dante Grauenhafteres erzählt, so wirkt Gerstenbergs Bühnenvorgang, fürs Auge bestimmt, um so entsetzlicher, als er ja eine weite Zeitstrecke für das aufwendet, was bei Dante Ugolino von seinem und seiner Söhne Ende berichtet. Gleich Qualvolles hat Shakespeare nie geschaffen. Ganz unshakespearisch ist die Einengung des Bühnenvorgangs auf die Katastrophe. Das ist vielmehr dem antiken und dem klassischen französischen Drama angepaßt. Die drei Einheiten der Franzosen sind bewahrt. Unshakespearisch ist, wie dank solchem Verfahren sich kein Bezug zwischen Menschen und Landschaft ergibt. Gefängnis und Tod im Gefängnis sind Shakespeares Tragödien geläufig, aber nur als Einzelheit in einem weit farbenreicheren Gesamtbild. Hart und steif wirkt neben Shakespeares blühendem Leben das Stück.

Geleistet indes ist, was für Gerstenberg das Wichtigste bedeutet, lebendige Zeichnung von Menschen, vielfarbige Abspiegelung ihrer Seelenvorgänge. In starker Abschattung reihen sich die verschiedenen Charaktere der Bühnengestalten aneinander. Schon kündigt sich die von Shakespeare genährte Vorliebe des Sturm und Drangs an, Kinder auf die Bühne zu stellen und für sie Anteil zu wecken. Und wie da die Formung des Sprachausdrucks alles bedeutet, so ist Gerstenberg wirklich an Shakespeare herangekommen und daher in seiner Zeit ganz neuartig, wo er höchsten Affekt ertönen läßt. Es sind die Augenblicke, in denen der Wahn sich seiner Menschen bemächtigt. Ugolinos Flüche über seinen Gegner eröffnen dem Sturm und Drang einen vielbegangenen Weg. Sogar Goethe meidet ihn nicht. Kühner noch prägt Gerstenberg die Sprache, wenn zuletzt Ugolino und sein liebster Sohn im Wahn sich aneinander vergreifen und der Vater ahnungslos sein Kind tötet. Siegesstolz meint Ugolino, seinen Verderber getroffen zu haben. Nach Gottscheds und seines Gefolges trockener Sprache, nach Lessings wohlabgewogener Abstufung der Bühnenrede ertönt hier zum erstenmal wieder etwas von den Wortausbrüchen des Barocks. Der Alexandriner des 17. Jahrhunderts konnte freilich nicht leisten, was Gerstenbergs ungebundene Rede erreicht: den jähen Wechsel der Stimmung Tiefaufgewühlter bald im Schrei, bald in feierlicher Rede sich ausleben zu lassen. Das leitet von Shakespeare weiter zu Schillers „Räubern".

Trotzdem ist der Weg von „Ugolino" zu „Götz von Berlichingen" sehr weit. Herder freilich mag in Straßburg Shakespeare kaum anders als Gerstenberg gedeutet haben. Ihm sagte Gerstenbergs Auffassung anfangs sogar durchaus zu. Stärker nur betonte er mit Hamann das Irrationale, die Naturkraft Shakespeares. Seinem Lebensgefühl entsprach es ferner, in Shakespeare vor allem den Verlebendiger der Geschichte zu sehen. Ein fühlbarer Gegensatz zu Gerstenberg ergibt sich indes erst 1773 in dem Aufsatz über Shakespeare, der, Ergebnis vielfacher Umarbeitung, von Herder in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" abgedruckt wurde. Dieser Aufsatz ist jünger als die erste Fassung des „Götz". Gerade sie kann Herder veranlaßt haben, einen Schritt zurück zu Lessing zu tun. Wie ihm vorher Shakespeare erschienen war, läßt sich besser erkennen aus Goethes sogenannter Rede „Zum Schäkespears Tag" von 1771: Ein durchaus goethisches, bewußt ganz persönliches Bekenntnis, aber in seinen Voraussetzungen herderisch und im wesentlichen einstimmig mit Gerstenberg.

Zu Straßburg in Herders Krankenzimmer erstehen die Grundlagen, auf denen Goethe seinen „Götz" aufbaut. Wieviel er zu verlernen hatte, um den Ansprüchen Herders nachzukommen, berichtet er selbst in „Dichtung und Wahrheit". Die ganze Übermacht von Herders Persönlichkeit war nötig, Goethe von dem Unzulänglichen, um nicht zu sagen von dem





130. Die Familie Goethe. Gemälde von Seekatz, 1762.
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Schablonenhaften seiner vorhandenen Leistungen zu überzeugen. Mit Wielands Anempfindungsfähigkeit greift vor Frankfurt der junge Goethe Gestaltungsmöglichkeiten auf, die er vorfindet. Noch viel mehr freilich als Wieland adelt er alles, was er anfaßt. Der galante Ton Leipzigs fesselt den Frankfurter Patriziersohn, der aus der Vaterstadt reiches Gepäck an altfränkischer Biederkeit mitgebracht hatte, sofort und läßt ihn alle Mode, die er antrifft, mit kindlichem Eifer nachahmen. Die Frankfurter Ansätze religiöser Dichtung und biblischer Dramatik verflüchtigen sich schnell in Leipzig. Anakreontisch gilt es zu singen, nicht in der strengen Form Gleims, sondern in den leichtbeschwingten Reimversen, die seit dem 17. Jahrhundert dem Leipziger Studenten geläufig waren. Affektvolles Liebeserleben hindert Goethe nicht, den ironisch zweifelsüchtigen Ton der Gellert und Wieland zu gewinnen und festzuhalten. Er treibt ihn aufs höchste in dem nur zu geschickten und — im Sinn der Zeit — auffällig bühnengewandten Alexandrinerspiel „Die Mitschuldigen". Schon ist das Verslustspiel Joh. Elias Schlegels überholt. „Die Laune des Verliebten" übertrumpft ebenso die vielen Schäferspiele, die kurz vorher auf deutschem Boden entstehen, obwohl es mit Willen den vorgezeichneten Rahmen wahrt. Goethe gießt in die überkommene Form Selbsterlebtes. Noch allerdings war dies Erleben zu wenig neuartig, als daß es andern hätte Offenbarungen schenken können.

In der „Laune des Verliebten" fügt sich willig dies Erleben Goethes — es entstammt seiner Liebe zu Käthchen Schönkopf — der Aufgabe, ein Schäferspiel von strengstem Stil zu gestalten. Nichts darf an echte Natur und wahres Schäfertum gemahnen. So fordern es die französischen Theoretiker und ihre deutschen Nachtreter. Gellert verwarf nachträglich sein eigenes Schäferspiel „Das Band", weil da klares Garn, das an der Sonne liegt, begossen werden soll, weil von einem Rechen die Rede ist, an dem Zinken stehen, weil Ausdrücke erscheinen, wie „einen Streich spielen", „einander zum besten haben". Die Rokokoanmut der Anakreontik allein durfte im Umkreis dieser Meißner Porzellanfigürchen walten. Und so ergab sich auch, nachdem Gottsched seiner „Atalanta" das ungefüge Ausmaß eines Fünfakters auferlegt hatte, der Einakter als die rechte Form. Rost, Gellert, Gärtner und andere schenkten fortschreitend auch dem

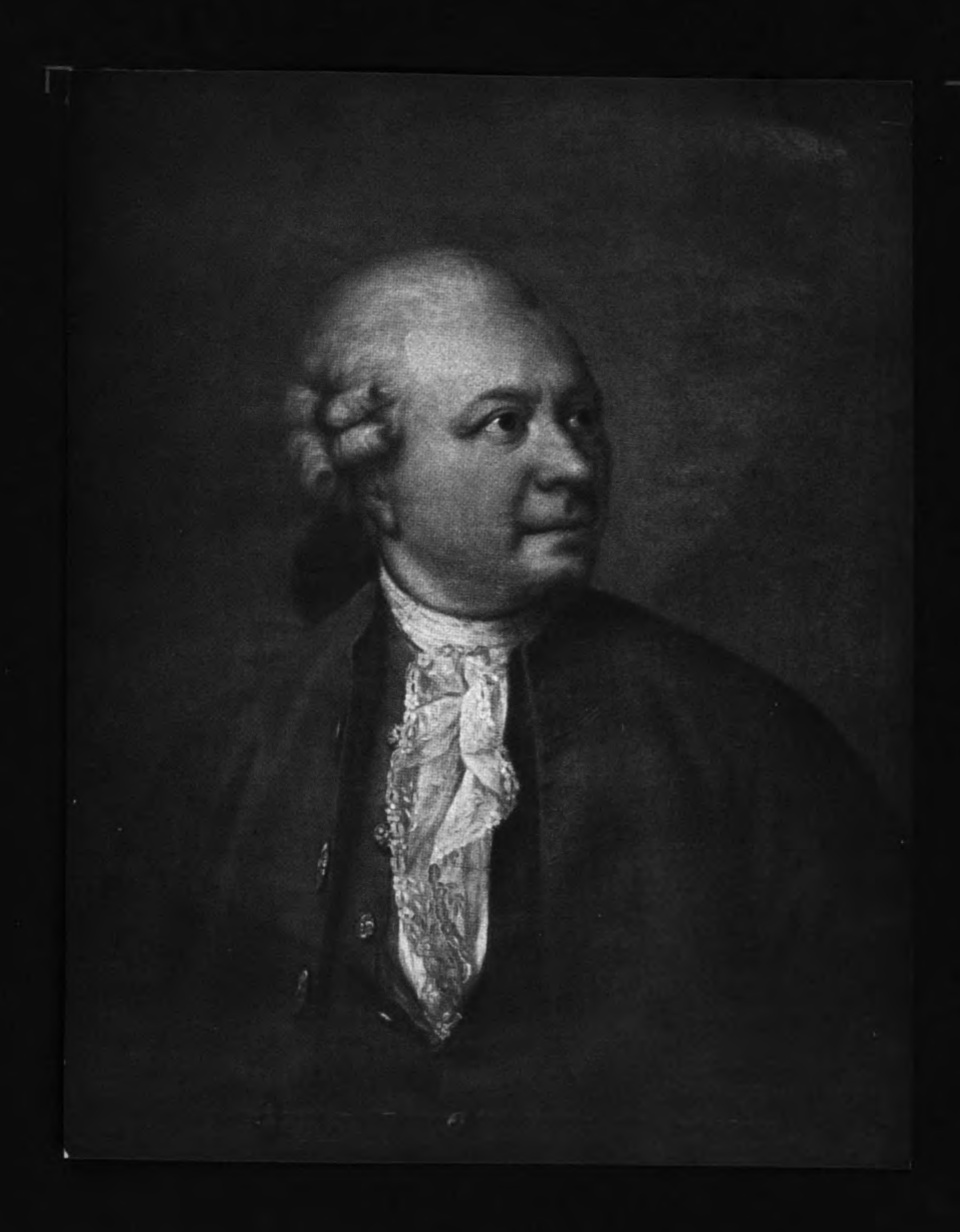
Stoff etwas immer Typischeres. Dem verwegnen, eifersüchtigen Schäfer entspricht die zärtliche, spröde Schäferin. Sogar der Gegensatz eines uneinigen und eines treuliebenden Paares, die Versöhnung jener durch diese, der Auftritt, in dem der oder die Widerspenstige über die wahre Natur der Liebe belehrt wird, ja — bei Gellert — die Eifersucht des einen Schäfers als Voraussetzung der Handlung: all das findet Goethe vor und übernimmt es wie unerläßliche Merkmale eines allmählich immer besser ausgeprägten Stils. Am selbständigsten gearbeitet ist bei Goethe der Hauptauftritt: Der grundlos Eifersüchtige muß erkennen, daß er selbst, wenn die Gelegenheit lockt, seiner Geliebten Anlaß zu Eifersucht geben kann. Ein kluges Mädchen befreit ihn auf solche Weise von seiner Eifersucht. Ähnlich heilt Wielands Musarion ihren Phanias vom weltverachtenden „Platonismus".

Das Leben ein leichtherziges Spiel, der Mensch durchaus nicht berechtigt, irgendetwas von diesem Spiel oder etwa gar sich selbst ernst zu nehmen, so tönt es wie aus der Leipziger Lyrik auch aus diesen Dramen Goethes, schärfer ironisch, ja zynisch frech aus den „Mitschuldigen". Langsam beginnt dann eine Wendung, die zu einer vertieftern Lebensauffassung hinleitet. Die „Oden an Behrisch" künden sie an. Aus Weltverachtung wird Weltschmerz. Der Schluß der Leipziger Studentenzeit und der Aufenthalt in der Heimatstadt zwischen Leipzig und Straßburg lockern die Gefühlserstarrung, in die sich Goethe eingelebt hat. Er beginnt zu ahnen, daß Schaudern der Menschheit bestes Teil ist. Im Verkehr mit Frl. von Klettenberg — sie lebt fort in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" der „Lehrjahre" — beginnen die Stimmungen sich vorzubereiten, die im ersten Selbstgespräch Faust vorträgt. In dieser Zeit ergibt sich Goethe der Magie. Gefühlsmystik eröffnet sich ihm. Religiöse Fragen gewinnen seinen Anteil. In die Glaubenswelt der Herrnhuter kann er freilich Frl. von Klettenberg nicht folgen. Aber wieder beginnt er wie in frühen Tagen nach seinem Gott zu suchen. Gottfried Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" vom Ende des 17. Jahrhunderts verrät ihm im rechten Augenblick, daß die vielen, die als Ketzer gekreuzigt und verbrannt worden sind, ihren Gott besser erkannt haben als der Pöbel, dem sie töricht genug ihr Schauen offenbarten.

Nicht unvorbereitet tritt Goethe vor Herder hin. Wer ihn schon vor Straßburg auf dem Weg zum Sturm und Drang sieht, kann manches für diese Annahme anführen. War aber all das tatsächlich mehr als eine notwendige Voraussetzung, Herder zu verstehen? Goethes Wesen ist auf frohes Empfangen gerichtet. Wäre er so groß geworden, wenn er, was sich ihm bot, minder bereitwillig in sich aufgenommen hätte? Ihm ist die Herrscherhaltung anderer Genies fremd, die von Anfang an die Welt nach ihrem Willen formen wollen und sich dadurch die Schärfe des betrachtenden und beobachtenden Auges beeinträchtigen. In Leipzig drohte ihm die Gefahr, aus bereitwilliger Empfänglichkeit in das Gegenteil zu geraten, in ein kühles und abgestumpftes Belächeln der Welt. Der Boden mußte wieder aufgewühlt werden, um für Herders Saat aufnahmefähig zu sein.

Von Shakespeare, von Rousseau hatte Goethe längst vernommen. Aber erst Herder macht ihm zu einem starken Erlebnis, daß nur aus dem Ursprünglichen, nicht aus allzu früher Ab- und Aufklärung dem angehenden Künstler Schöpferkraft erstehe. Herder führt Goethe hamannisch zurück in die Welt, die noch Poesie als Muttersprache redet. Naturpoesie weist er ihm in der Bibel, in Homer, Shakespeare, Ossian, im Volkslied. Vergangenheit heiligt er ihm. Goethe kann sofort angesichts des Straßburger Münsters diesen Weckruf Herders auf neue Gebiete weiterleiten. Und wenn Herder ihn die reine Naturhaftigkeit einer Dichtung aus der Gegenwart, des „Landpredigers von Wakefield" Oliver Goldsmiths, erfühlen läßt, gibt er ihm neue Anschauungsformen des Lebens, die in Sesenheim sich auswirken. Goethe fängt — das ist das Entscheidende von Herders Einwirkung — sein Leben und sein Gestalten von

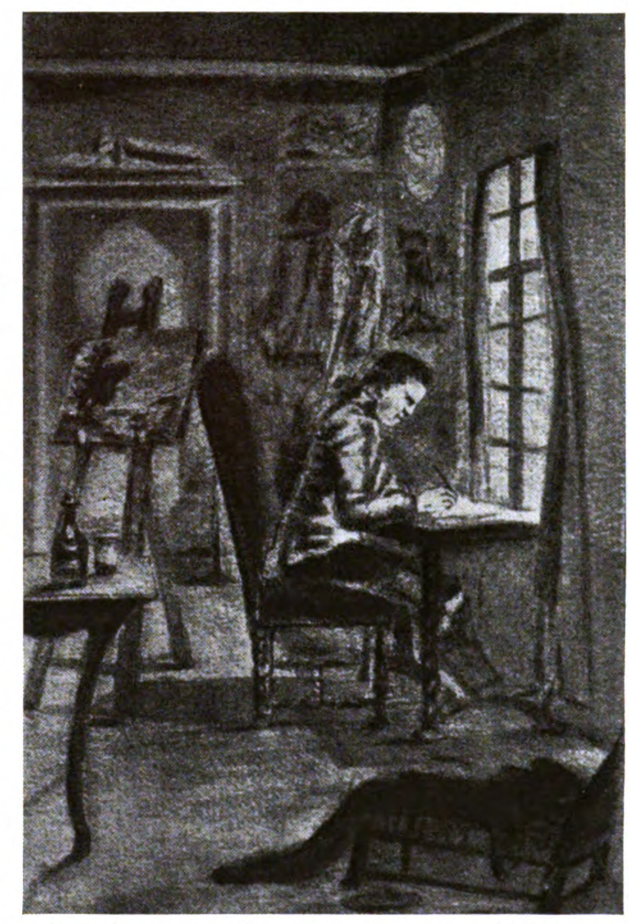




Klopstock. Gemälde von Jens Juel.
Halberstadt, Gleimhaus.

neuem an, auf einem Boden, der völlig verschieden ist von der Keimstätte seiner älteren Lebensvorgänge und Dichtungen.

Ahnte Herder angesichts solcher Anschmiegsamkeit die Größe seines Zöglings? War er sich bewußt, daß er selbst nur berufen war, in Goethes Seele die Kräfte zu befreien, die auf Höhen führen sollten, wie sie für Herder unersteigbar waren? Mancher Zwiespalt, der später und ganz zuletzt noch die beiden Freunde trennte, verrät, wie schwer es Herder geworden ist, die verzichtende Erkenntnis zu gewinnen, daß er nur der Johannes eines neuen Messias gewesen sei. Goethe durchschaute das sehr früh. Legte er doch bald dem Sulla einer früh geplanten Tragödie „Julius Cäsar" die Worte in den Mund: „Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwachst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem übern Kopf wachsen wird."



131. Goethe in seinem Arbeitszimmer. Zeichnung Goethes, wahrscheinlich aus den Jahren zwischen 1768 bis 1770. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Zunächst verbindet sich in Goethe, was er von Herder übernimmt, mit seinen eigenen Gedanken, mit seinem Weiterdenken von Herders Worten so enge, daß für lange Zeit auch dem sorgsamsten Forscher schwer wird, in Goethes Schriften sein und Herders Eigentum sauber zu scheiden. So ist es in der Shakespearerede. Überraschend Neues mischt sie mit Übernommenem. Wie Hamann und Herder will Goethe seinen Shakespeare „fühlen", nicht zergliedern. Noch weiter zurück reicht, was für Shakespeares Naturhaftigkeit und gegen den französischen Stil gesagt ist, gegen dessen Einheitsregeln. Gerstenbergs Ansicht von der lockern Baukunst Shakespeares verknüpft sich mit Herders Bewunderung für den Wiederverlebendiger der Geschichte, wenn Goethe das Theater Shakespeares einen schönen Raritätenkasten nennt, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. So seien auch seine „Plane" keine „Plane"; „aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt." Spricht Goethe hier wirklich als erster aus, was das Wesen echter Tragik mit überraschender Schärfe trifft? Wieder stimmt es überein mit Hamann-Herderscher Lehre, wenn zuletzt die „kolossalische Größe" von Shakespeares Menschen gerühmt wird.

Als Programm eigenen Schaffens ist die Rede gedacht. Was Goethe an Shakespeare aufgegangen ist, wird sofort Ziel seines eigenen Gestaltens. Kolossalische Menschen möchte auch Goethe auf die Bühne stellen: Sokrates, Julius Cäsar, Faust. Auch Götz von Berlichingen erscheint ihm in solchem Licht.

Wir wissen heute, nicht erst durch Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer" belehrt, daß

Götz von Berlichingen
mit der
eisernen Hand.

Ein
Schauspiel.

1773.

132. Titel des „Götz von Berlichingen". Erstdruck



133. Porträt des Schauspielers Brückner als Götz v. Berlichingen im Gothaer Theaterkalender 1779

Goethe seinen ersten tragischen Helden größer gesehen hat, als er tatsächlich gewesen ist. Aus der „Lebensbeschreibung des Herrn Gözens von Berlichingen" (sie wurde 1731 gedruckt) konnte nur ein Voreingenommener das verklärte Abbild holen, das in Goethes Drama sich weist. Eine bewußte Rettung. Mit Rousseau, Hamann, Herder, Justus Möser huldigt Goethe einem Menschen der Frühzeit und spielt ihn gegen die Gegenwart aus, aber auch gegen dessen eigenes Zeitalter, das 16. Jahrhundert. Für Goethe muß er als Träger einer bessern Vergangenheit untergehen, weil der im Gang begriffene Kulturaufstieg und Abstieg echter Menschlichkeit für eine Adelsnatur alter Prägung keinen Raum hat. Ein erster Versuch, in einer Dichtung dem deutschen Mittelalter sein Recht zu erfechten, ein Vorstoß ganz im Sinn der spätern Romantik.

Also Wiederverlebendigung der Geschichte. Ausdrücklich nennt sich die Urfassung von 1771 „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert". Erst in zweiter Fassung, im ersten Druck von 1773, erscheint die Überschrift „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, ein Schauspiel". Der Unterschied kennzeichnet sich im Titel. Die erste Fassung ist noch viel unbedingter bloß (wie Lessing das nannte) dialogierte Geschichte, ist ein großer, wenig geordneter Raritätenkasten. Fünf Aufzüge umspannen einer wie der andere eine überlange Reihe von Bildern, die eilig miteinander wechseln. Die Einheiten sind völlig außer acht gelassen. Weit über Shakespeares Freiheiten in der Nutzung von Zeit und Ort geht Goethe hinaus. Indem er Götzens Umwelt und seine Gegner, die Träger der kommenden Neuzeit und Vernichter des Schönen und Edeln der Vergangenheit, lebenskräftig gestalten möchte, kümmert er sich nicht um wohlerwogene Verhältnisse des Raums, den er dem einzelnen zuweist. Götzens wichtigste Gegenspielerin Adelheid drängt auf langen Strecken des Stücks den Titelhelden in den Hintergrund. Der Gang der Handlung muß mehrfach neu ansetzen.

Durfte das alles sich auf Shakespeare berufen? Heute möchte man diesen Versuch, unbedingt zu shakespearisieren, als denkbarst unshakespearisch bezeichnen. Wirklich ist der Wortausdruck mehr an älterer deutscher Sprache gebildet als an Shakespeare. Nur ganz selten und nur zu komischen Zwecken werden fühlbare Anklänge an Shakespeares Wortspielkunst bemerkbar. Weit eher lassen sich Motive und Situationen aufzeigen, die ähnlich bei Shakespeare erscheinen; in solchen Augenblicken ist zu verspüren, daß Goethe einen unmittelbaren Wettlauf mit Shakespeare nicht scheut. Unverkennbar ist, daß Adelheid

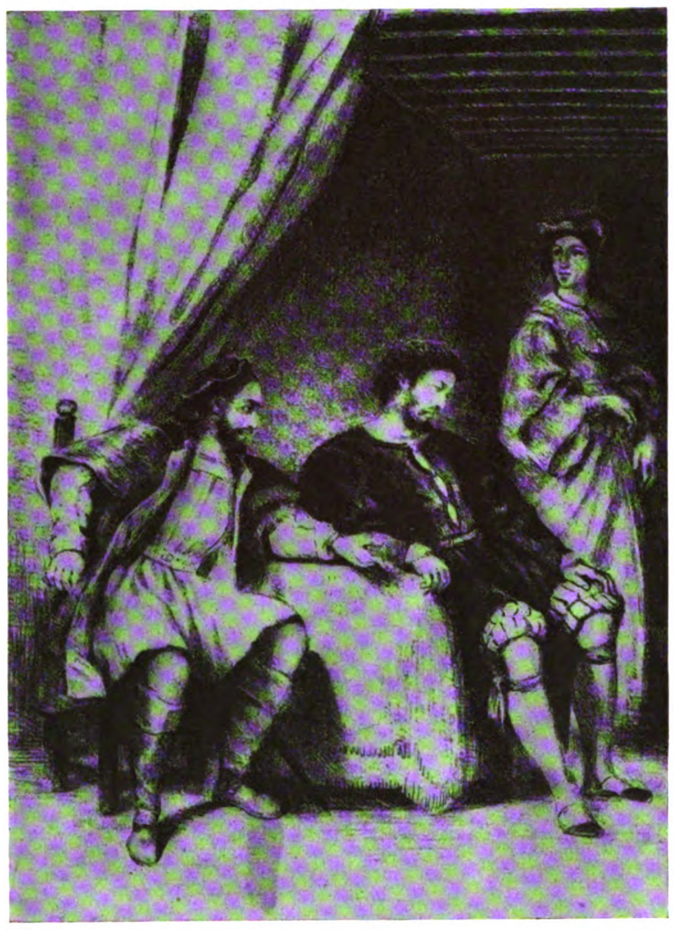
und Weislingen mit dem Anspruch der Ebenbürtigkeit, verwandt und zugleich von ganz eigener Tönung, dem Paar Antonius und Kleopatra gegenübertreten. Das ist ja der Wesenszug dieser deutschen Shakespeare der Sturm- und Drangzeit, daß sie etwas Shakespearisches und doch Neues als Ganzes dem Ganzen einer Leistung Shakespeares entgegenstellen wollen. Überdies ist gerade Adelheid weder aus der „Lebensbeschreibung", noch, gleich mancher anderen Gestalt des Stückes, aus Goethes Leben geholt. Seine Phantasie hat sie geboren, sie hat ihm dies Frauenbild fortschreitend immer lieber gemacht.

Wie bühnenwidrig auch die erste Form der Dichtung ist, sie bedeutet einen mächtigen Fortschritt deutschen Dramas. Nicht nur, weil das Wort zur Tat wird, das von Lenz (wohl im Hinblick auf den „Götz") geformt worden ist: „Da steht er wieder auf, der edle Tote, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor und lebt mit uns zum andernmale." Erdrückend reich in der Abzeichnung mannigfaltigsten Lebens steht das Werk da neben dem „Ugolino". Es überholt die Versuche zeitgenössischer Dichtung, dem geschichtlichen Drama neue Gestalt zu geben. Klopstocks „Hermannsschlacht" von 1769 und Bodmers „Karl von Burgund" von 1771 suchten beide, antike Form in neuartiger Weise weiterzubilden. Klopstock nutzt den Chor, Bodmer scheidet ihn aus. Klopstock läßt nicht so sehr den Ablauf der Teutoburger Schlacht als deren Wesen in Rede und Gegenrede und in lyrischen Chorgesängen sich spiegeln. Er verwertet dabei als erster auf deutschem Boden das antike Mittel der Teichoskopie. Von der Bühne aus blickt man auf das Schlachtfeld, das dem Zuschauer unsichtbar bleibt. Antik gedacht ist das Fehlen der Aufzugabschnitte. Bodmer behält sie bei. Aber mit Willen schließt er sich enge an die „Perser" des Äschylus an. Er stützt sich auf die Verwandtschaft der Schlacht von Salamis und der Schlacht von Murten. Xerxes und Karl von Burgund, Athen und Bern, der tote Darius und der tote Philipp von Burgund: so entsprechen sich die Hauptmotive der beiden Dramen. Ungebundene Rede ist bei Bodmer durchgeführt, bei Klopstock wechselt sie mit den Chorgesängen der Barden. Sie erhöhen den lyrischen Eindruck des Werkes. Gerstenberg und Lenz würdigten das Vorwärtsführende von Klopstocks Drama. Bodmer suchte in seinem „Karl von Burgund" wie in anderen verwandten Werken das geschichtliche Drama mit politischem Einschlag zu begründen. Auch als Theoretiker verfocht er es. Politisches Denken lag ihm, dem Schweizer, ja nahe. „Götz" kommt diesen Wünschen Bodmers besser nach als irgendeins von Goethes spätern Werken. Nie wieder tönt bei Goethe der Weckruf „Freiheit" gleich stark. Auf Schritt und Tritt übt Goethe hier Kritik an Zuständen des Staates und der Gesellschaft. Was er der Zeit seines Helden vorwirft, was er ihr als den rechten Weg zeigen will, gilt ebenso oder nur mit geringer Veränderung für sein eigenes Zeitalter. Mißbräuche, die er rings um sich erblickt, gehen nur wenig verschleiert in die Dichtung über, um von ihr gegeißelt zu werden. Rousseaus Geist und sein Bedürfnis, der Gesellschaft eine andere Gestalt zu geben, lebt sich in ihr aus.



134. Kostümstudie für die Rolle der Elisabeth in Goethes Götz. Handzeichnung von Joh. Heinr. Meil. Aus der Sammlung Schneider der Staatsoper, Berlin

So wird das Stück zur Erfüllung von Bodmers Absicht. Aber wie „Karl von Burgund" oder „Ugolino" erscheint neben Goethes Werk auch die „Hermannsschlacht" starr und unlebendig. Nicht einmal Lessings Dramen tragen gleichen Reichtum des Lebens in eine Dichtung hinein. Da kommt Goethe am allernächsten an Shakespeare heran. Seine Menschen bewegen sich nicht im Zimmer. Sie stehen mitten in der Natur, ihr mit tausend Fäden verbunden. Stimmungsaugenblicke des Lebens offenbaren sich, die vielleicht nur dadurch sich entfalten konnten, daß Goethe nicht ängstlich fragte, ob sie der Verknüpfung der Begebenheiten dienten oder nicht. Lessing wirkt neben Goethe berechnender und darum kälter, weil er mit strenger



135. Lithographie von Delacroix zum „Götz von Berlichingen"

Selbstbeherrschung sich kein Wort gestattet, das nicht im Zusammenhang der Handlung des Dramas notwendig wäre. Die Dramen Lessings wecken nie so starke Stimmungen wie das Werk Shakespeares, so gut Lessing die Stimmungskunst Shakespeares auch erfühlen konnte. Goethe ist hier Shakespeare verwandter. Er verwertet dabei durchaus nicht bloß Mittel der Erzählungskunst, das Leben abzuzeichnen.

Herder fühlte das Shakespearische der ersten Fassung des „Götz", aber er entdeckte auch sofort, wo Goethe, um Shakespeare ganz genau nachzubilden, nicht nur ins Undramatische geraten, auch von Shakespeare abgeirrt war. „Shakespeare hat Euch ganz verdorben," lautete sein Urteil. Fühlte er, daß auf ihn selbst ein Teil der Schuld kam? Hatte er nicht selbst Shakespeare so gefaßt, wie Goethe ihn sah? Erst der Aufsatz über Shakespeare von 1773 legt alles Gewicht auf die Züge von Shakespeares Dramen, die in Goethes Werk nicht zur Geltung kommen. Der Gegensatz zum Drama der Antike wird zwar immer noch stark betont. Seine Voraussetzungen findet der Volksseelendeuter Herder in den Zuständen dort Griechenlands, hier Englands zur Zeit der Entstehung der antiken Tragödie und der Dramen Shakespeares. Das stammhaft Typische zeigt er an beiden Erscheinungen auf. Hier wurzelt ihm auch das Schlichte der antiken, der Überreichtum von Shakespeares Tragik. Allein auch das Typische der Tragödie besteht für Herder an diesen beiden Polen der Bühnenkunst. Und so nennt er, von Gerstenberg, mit dem er vielfach übereinstimmt, zurücklenkend zu Lessing, ausdrücklich Shakespeare einen Bruder des Sophokles. Er dachte dabei an die kunstvolle Gestaltung, die im Gegensatz zu Gerstenberg er auch bei Shakespeare zu verspüren meinte.

Er wagt sich sogar an die schwere Aufgabe, das Wesen dieser Gestaltungsweise zu kennzeichnen. Die Begriffe technischer Art, die von Aristoteles und von Lessing genutzt worden waren, genügen ihm nicht, auszudrücken, was er erfühlt hat. Es ist die ganz persönliche Tönung der einzelnen Tragödie. Nicht bannt für Herder die Kunst Shakespeares jeden Stoff in eine und dieselbe Gestalt des Dramas. Eine Hauptempfindung beherrsche jedes Werk Shakespeares, durchströme es wie eine Weltseele und sondere es von den anderen ab. In stürmisch zupackender Sprache kennzeichnet Herder an „Lear", „Othello', „Macbeth", „Hamlet" dies „Individuelle jedes Stückes", das sich im Ganzen wie in den kleinsten Zügen kundgebe. Zu einem Mikrokosmos wird ihm jedes einzelne Werk Shakespeares. So ergibt sich ihm die Einheit, die auch bei Shakespeare besteht. Shakespeare selbst wird auch für Herder, fast im Sinn des Aristoteles, ein dramatischer Dichter, weil er hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick

ordnet, mit der einen durchhauchenden, alles belebenden Seele erfüllt und daraus ein Ganzes schafft. Ein kühner, bemerkenswerter Versuch, das Wesen organischen Formens zu bezeichnen, ohne dabei Ausdrücke mechanisch zahlenmäßiger Gestaltungsweise zu verwerten. Ein ausgesprochen plotinisch gedachtes ästhetisches Bekenntnis.



136. Friedrich Maximilian Klinger. Nach einem Stich in Lavaters Physiognomischen Fragmenten

Herders Aufsatz gipfelt in einem Anruf an Goethe, einem unverkennbaren Hinweis auf „Götz". Gerechter als die erste wird die zweite Fassung den Wünschen Herders und seiner Auffassung von Shakespeares Formkunst. Sie gibt viel preis, auch Augenblicke starker tragischer Entladung, die von Goethe in späteren Bühnenbearbeitungen des „Götz" wieder zugelassen worden sind. Sie scheut nicht den Anschein, minder shakespearefest zu sein als die erste. Sie möchte durch strenger ordnende Zusammenfassung Shakespeare gerechter werden. Sie gibt der Sprache eine Tönung, die dem Wesen des einzelnen Sprechers genauer angepaßt ist und entfernt sich von dem Kraftdeutsch der Sturm- und Dranggenies. Lessings „Emilia", die jetzt schon vorlag, mag solchen Absichten der Umarbeitung gedient haben.

Die Kunstlehre des Sturm und Drangs hatte nach Herders Aufsatz kaum noch etwas Förderliches über Tragik und über Shakespeare zu sagen. Lenz wandelte in seinen „Anmerkungen übers Theater" 1774 Herders Ansicht von dem Einigenden der einzelnen Werke Shakespeares ab. Sein Sturmlauf gegen die drei Einheiten rennt Türen ein, die schon Lessing geöffnet hatte. Gegen Aristoteles und Lessing kehrt sich seine These, daß in der Tragödie die Person, in der Komödie die Begebenheit Hauptsache sei. Das zielte mit Gerstenberg auf psychologische Tragödie. Weit bedeutender ist, was im Anhang zu Mercier-Wagners „Versuch über die Schauspielkunst" von 1776 Goethe über innere Form des Dramas sagt.

Dem Drama der Zeit wurde Goethes „Götz" nach verschiedensten Richtungen zum Vorbild. Bloße Modesache war die äußerliche Nachbildung im Ritterdrama. Das Ritterdrama ging, anders als „Götz", ins eigentliche Mittelalter zurück. Es hielt sich bald, dem Muster enger sich anschließend, mehr oder minder genau an Geschichtliches; bald erfand es sich seine Stoffe und vertraute dem Kostüm, das durch „Götz" dem Publikum lieb geworden war. Gerade die erfundenen Ritterdramen zeigen, wie eine Kette von Motiven, Situationen, Bühnenbildern, Namen als unerläßliche Bestandteile der ganzen Richtung gefaßt worden sind. Sie wurden tatsächlich zu Milieudramen. Die geschichtlichen gewannen rasch, deutscher Sucht zum Partikularismus entsprechend, den Charakter lokalpatriotischer Kundgebungen. Heimatkunst setzt da an. Wie Schiller verwerteten Kleist und Grillparzer später einzelne Züge des Ritterdramas. Doch gerade die Romantik wandte sich gegen die enge Landsmannschaftsucht der Ritterdramen und lieh dem Patriotismus, der sich auf der Bühne betätigen will, einen tieferen und weiteren, vor allen einen weltgeschichtlicheren Sinn. Auch Grillparzer scheidet sich demgemäß in seinen vaterländischen Stücken von dem alten österreichischen Ritterdrama.

Der Sturm und Drang ist nur zum Teil am Ritterdrama beteiligt. Er stellt echtere und berufenere Nachfolge des „Götz" dar. Allein nicht nur in geschichtlichen Dramen nimmt er auf und übertreibt auch gern dessen Gestaltungsart. Es ist eine seiner eigentümlichsten Leistungen, daß er sie ins bürgerliche Drama hinüberleitet, in vollem Gegensatz zu Goethe selbst. In „Clavigo", in „Stella" bleibt sehr wenig Götzartiges bestehen.

Vier Dichter aus dem Sturm und Drang möchten das Drama im Verein mit Goethe, wohl



Erster Akt.

Erste Scene.
(Zimmer im Gasthofe.)

Wild. La Feu. Blasius.
(treten auf in Reisekleidern.)

Wild.
Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dach-Fahnen beym Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlseyn entgegen gebrüllt, daß mir's würklich ein wenig anfängt besser zu werden. So viel Hundert Meilen gereiset um dich in vergessenden Lermen zu bringen — Tolles Herz! du sollst mirs danken! Ha! tobe und spanne dich dann aus, labe dich im Wirrwar! — Wie ists Euch?

A 2 Blasius.

137. Erste Seite aus Klingers „Sturm und Drang". Erstausgabe

auch im Bewußtsein, ihn übertreffen zu können, auf neue Bahnen leiten: Klinger, Maler Müller, Lenz, Heinrich Leopold Wagner. Ihnen gesellt sich, mit Lessing verwandter als mit Goethe, Leisewitz. Als letzter tritt Schiller auf den Plan. Er überholt gleich mit dem ersten Vorstoß alles, was auf deutschem Boden im Drama geleistet worden war.

Von den ältern Stürmern und Drängern ist Friedrich Maximilian Klinger die ausgesprochenst dramatische, vielmehr tragische Begabung. Er entstammt der Unterschicht der Gesellschaft, fühlt sich früh im Gegensatz zu der Welt und entdeckt in Rousseau den rechten Genossen und Anwalt seiner weltumstürzenden Gesinnung. Jähes Temperament verbindet sich in ihm mit unverwüstlicher Körperkraft. Er erfüllt daher manches, was Hamann und seine Gefolgsleute von dem Vollmenschen träumten. Er hatte viel von dem Wesen des Kraftkerls, der die ursprüngliche Stärke des Gefühls und des Handelns einem entnervten Geschlecht entgegenstellen konnte. Er wußte das und spielte sich gern in seinen Jugendjahren als Titane auf. Wie bei fast allen Sturm- und Dranggenossen gibt es auch bei ihm einen Augenblick des Erlahmens. Er indes überwindet ihn und steigt dann, zäh und in seiner Weltverachtung nicht nur ein tatloser Verneiner, sondern fähig, die Welt in seinem Sinn zu bestimmen, auf fremder Erde, in Rußland, zu hohen Ehren empor. Während er zuletzt im äußern Leben und in seiner gesellschaftlichen Stellung ungefähr da anlangte, wo Goethe stand, gewann er doch nie eine versöhnlichere Betrachtung des Daseins. Aus der Ferne, nur wenig in Beziehung zu deutschem Leben, treibt er sein Schriftstellerhandwerk weiter, treu seinen Idealen von einst, achtenswert durch die strenge Zucht seiner sittlich getönten Persönlichkeit. Tragische Gegensätze und Kämpfe erreichen bei ihm ihre stärkste Spannkraft, anders als bei Goethe. Jähere Wucht der Gebärde bleibt ihm eigen, während Goethes künstlerisches Gefühl immer zu beruhigterem Ausdruck strebt. Das Wirrsal von Stimmungen, Sehnsüchten, Empörungen, das im Sturm und Drang durcheinanderquirlt, ein unverkennbares Anzeichen kommenden Verfalls, ist aus Goethes Jugendwerken lange nicht so gut zu erkennen wie aus Klingers Gestaltungen. Wirklich gibt er in dem Drama, das solches Gebaren am treffendsten spiegelt, in „Sturm und Drang", der ganzen Richtung ihren Namen.

Klingers Menschen versagt die Rede aus Übermaß an innerer Spannung. Sie gurgeln ihre Worte jäh heraus, Rufe, Schreie, Naturlaute. Jüngst hat der Expressionismus Verwandtes wieder in Dichtung und auch ins Drama hineingetragen. Gerstenbergs Ugolino bleibt hinter solchen Ausbrüchen zurück. Otto in Klingers gleichnamigem Trauerspiel monologisiert:

„Das treibt mich um, wie die Verzweiflung. Brüll, brüll, brüll, Otto! — hah daß sie sterben fürm Geschrei — alles, alles wahr! Der Milchjunge meiner spotten! lachen — und betrogen — — ha, ha, ha, was

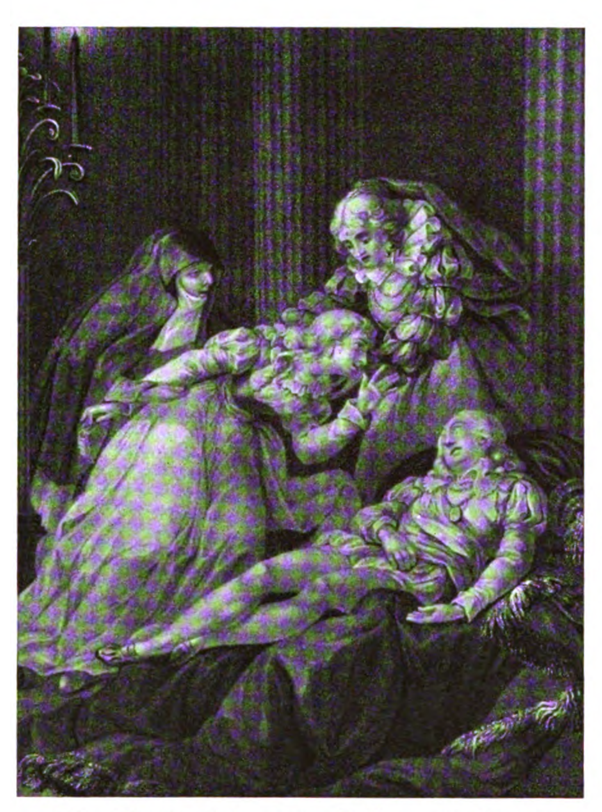
die Menschen für Teufel sind, im Habit eines Heiligen! Pfui, pfui, fürm Menschen! — — das macht mich toll, vor meinen Augen —."

Indem Klinger seinen Gestalten brodelnde Ausbrüche gewährt, gelangt er doch auch zu packender Wiedergabe von Gewaltnaturen. Männer und Frauen gewinnen unter seiner Hand das „Kolossalische", das an Shakespeares Menschen Goethe fühlte und das er selbst nur in seltenen Augenblicken erreichte, weil ihm heroische Gebärde widersprach. In Dramen aus der Vergangenheit, die nur einmal — im „Otto" — Ritterdramatik treiben, formt Klinger Machtmenschen der Renaissance, den sinnenfrohen Herzensbezwinger und heldenhaften Feldherrn Simsone Grisaldo, der sich demütig vor seinem König beugt, dann die antik stoischen Frauengestalten seiner „Neuen Arria" und seines „Stilpo". Seine Medea wird ihm zum weiblichen Gegenstück der Titanen Prometheus und Faust. Sein „Löwe" Guelfo in den „Zwillingen" von 1776 trägt Klingers eigenen tiefaufwühlenden Groll in sich über erzwungene Tatlosigkeit, seine heiße Sehnsucht nach beglückender, heldenhafter Herrscherleistung. Als Zweitgeborner muß Guelfo dem schwächlichen Bruder alle Rechte und noch das Mädchen überlassen, das er liebt. Und so lebt sich sein Tatendrang irregeleitet im Brudermord aus. Unter den Stücken der Zeit und auch Klingers selbst, die auf dem Gegensatz von Brüdern Tragik aufbauen, gewinnt keines eine gleiche innere Notwendigkeit. Sie stützt sich auf die Persönlichkeit Guelfos, ihr dient der ununterbrochene Sturm von Affekten, die in dieser Menschenseele toben und dem Drama einen zielgewissen, unwiderstehlichen Ablauf sichern. Selten kam Klinger dem Bedürfnis der Bühne gleich willig entgegen. Von dem ungebunden Zerfließenden der Baukunst des „Götz" ist hier wenig zu spüren.



138. Leisewitz. Kupferstich von Uhlemann

Gegensatz der Brüder ist auch das Motiv des „Julius von Tarent" von Joh. Anton Leisewitz. Der feinsinnige Freund Lessings meidet die überstarken Spannungen Klingers. Nicht tragische Wucht, sondern folgerichtige Führung der Seelenvorgänge und des Ablaufs der Handlung schenkt dem Stück innere Notwendigkeit. Schlicht und klar ist der Aufbau. Etwas Mildes und Weiches erinnert hier an Goethe. Die Sprache meidet glücklich alles Theatralische. Daß nicht nur eine korrekte Leistung vorliegt, daß Leisewitz einen Gefühlsgehalt schaffen konnte, der dem Geschlecht der Stürmer und Dränger mehr zu sagen hatte, als aus Lessings Werken ihnen entgegenklang, bezeugt der junge Schiller. Ihm war „Julius von Tarent" ans Herz gewachsen. Nicht nur als er in den „Räubern" seinen ersten Beitrag zur Tragik des Gegensatzes der Brüder schuf, stand das Stück von Leisewitz vor seiner Seele. Künstlerisch verwandter, menschlich indes fremder war ihm Klinger, mit dem er in Gegensatz zu Leisewitz das mitreißende tragische Temperament teilt. Ist nicht auch Zeugnis für die Bande, die zwischen Klinger und Schiller sich knüpften, daß



139. Kupferstich zum „Julius von Tarent".
Aus der Sammlung Schneider der Berliner Staatsoper

Klinger angesichts der ersten Dramen des Jüngern sich gedrungen fühlte, ihre Themen aufzugreifen und sie nach seiner eigenen Weise zu formen? Wollte er zeigen, wie Schiller es hätte eigentlich machen sollen?

Friedrich Müller, der sich wegen einer wenig erfolgreichen Neigung zur Malerei Maler Müller nannte, ist der Bühne fremder geblieben als Klinger oder Leisewitz. Reiches Lebenskolorit — wie in seinen saftvollen Idyllen — steht ihm zu Gebote, nicht kraftvolles Zusammenfassen eines tragischen Vorgangs. Nur wenn es wie in seiner „Situation aus Fausts Leben" von 1776 galt, einen einzelnen Augenblick von ungemeinem tragischem Entscheidungszwang zu packen, bewies er Bühnenbeherrscherkraft. Sein weitschichtiger Plan eines vielteiligen Zyklus „Faust" brachte im ersten fertiggestellten Teil eine verwirrende Fülle von Nebenwerk, erreichte auch nicht von ferne die großen Absichten, die in der Gestalt Fausts Müller ausführen wollte. Seine „Niobe" (abermals ein weiblicher Prometheus) geriet ihm ins Opernhafte. Dafür gebührt ihm der Ruhm, in seinem Schauspiel „Golo und Genovefa" näher als die gesamte andere Ritterdramatik der Zeit an die Kunst des „Götz" herangekommen zu sein. Dem Pfälzer lag die alte Legende aus seiner Heimat am Herzen. Wirklich schafft er ein Stück Heimatkunst, ohne in lokalpatriotische Haltung zu verfallen, läßt auch Pfälzer Deutsch erklingen. Wie für Tieck und für Hebbel ist auch für ihn nicht die ganz untragische Gestalt Genovevas der Mittelpunkt, sondern Golo. Er gibt dem Jüngling, der aus Liebe zu seiner Herrin Verbrecher wird, Züge der Zeit Werthers, also auch etwas von Hamlet. Allein nicht bloß aus Golos Seele entspinnt sich seine Untat. Müllers Golo bedarf einer Frau, die ihn stachelt und vorwärtstreibt. Mathilde ist ohne Adelheid von Walldorf nicht zu denken. Aber sie gewinnt eigene Farben, reiht sich würdig den Versuchen des Sturm und Drangs an, Menschen und vor allem Frauen zu formen, die in titanischem Drang die Grenzen überschreiten, vor denen Zaghaftere haltmachen, Willensnaturen, die rücksichtslos ihre Ziele anstreben. Die ganze Färbung des Stücks nimmt spätere Romantik vorweg. Hofleben des Mittelalters hat keiner vor Müller mit gleicher Liebe und Stimmungskunst gezeichnet.

Müller meidet das bürgerliche Gegenwartsdrama, Klinger wählt es zuweilen, führt ihm einmal das neue Motiv des Ehebruchs zu. Die eigentlichen Vertreter und Ausgestalter im Sturm und Drang sind Jakob Michael Reinhold Lenz und Heinrich Leopold Wagner. Beide verweilen bei den Gegensätzen innerhalb der Gesellschaft, zunächst beim Standesunterschied. Klinger, durch seine Abkunft mehr als die andern dem Druck ausgesetzt, den die höhern Gesellschaftsschichten auf die niedern ausüben, wird doch durch den Schwung seines Wesens



Lessing im einunddreißigsten Lebensjahr. Bildnis von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. Berlin, Nationalgalerie (Bildnissammlung).

über diesen Stoff weggetragen, so wie er im Leben hoch über die Stufe emporgestiegen ist, auf der seine Kindheit und Jügend sich bewegt. Nur im Roman ruht sein Blick gern anklagend auf diesen Dingen. Diderot und noch mehr Louis Sebastian Mercier, der von Sozialpolitik zur Dichtung und zum gesellschaftskritischen Drama gekommen war, fallen für Lenz und Wagner schwerer ins Gewicht als Lessing. Mit Mercier kämpfen sie für den dritten Stand, kennzeichnen aber dabei auch dessen Fehler. Merciers Schrift „Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique" von 1772 wird von Wagner verdeutscht. Realisten, wie Diderot es im Drama sein wollte und Mercier es wirklich war, sind sie beide. Allein der Livländer Lenz scheidet sich deutlich von dem Straßburger Wagner, der doch — trotz allen Gegensätzen zu Klingers Übersteigerung des Lebens und zu Maler Müllers heimatfroher Stimmungsdichtung — mit diesen beiden Rheinländern manchen Zug gemein hat und nicht wie Lenz in ein weltfernes Planen und Projektemachen sich verirrt. Die seltsam das wahre Leben verkennende, in steten Täuschungen, vor allem in Selbsttäuschung sich bewegende Seele von Lenz hat Goethe mit dem englischen Ausdruck „whimsical" zu kennzeichnen versucht. Wie in Lenz feinfühlig Zartes mit dem Drang nach Ausdruck des Derbsten und Unsaubersten zusammentraf, so bewegt sich mehr als eins seiner Werke zwischen übersinnlicher Schwärmerei und unverhüllter Roheit. Zwischendurch kommt er an Goethes leisere und doch erschütternde Tönung so nahe heran, daß einzelne seiner Gedichte für Goethes Arbeit gehalten werden konnten. Dieser Vielgestaltige überrascht immer wieder mitten im Wüsten und Widrigen durch Augenblicke machtvoll durchbrechenden echten Gefühls. Ihm selbst wichtiger waren in seinen Dramen die Vorschläge zu einer Neuordnung der Gesellschaft und zu einer Abstellung der Übel des Gesellschaftslebens. Soll doch sein „Hofmeister" der Erziehung adliger Jugend durch Hofmeister ein Ende setzen und sind doch seine „Soldaten" bestimmt, die Gefahren aufzuzeigen und zu beseitigen, die im 18. Jahrhundert durch erzwungene Ehelosigkeit der Offiziere den Mädchen des Bürgerstands drohten.



140. Friedrich Müller. Radierung von Grimm

Komik lag ihm. Auch seine Literatursatire „Pandaemonium Germanicum" erhärtet das. Komödien des Plautus bearbeitete er freier als Lessing, ließ sie nicht nur die Sprache der Gegenwart reden, er fand vielmehr in seiner Umwelt genug komische Gestalten, um sie an die Stelle der Masken des Plautus zu setzen. Da besteht unverkennbare innere Verwandtschaft mit Plautus. Ans Komische grenzt seine Tragik, gerade wegen seiner ungewöhnlichen Fähigkeit, den Wechsel miteinander kämpfender Stimmungen einer Menschenseele festzuhalten und zu Wort werden zu lassen. Ihm glückt zuweilen geniales Erfassen einer ungemeinen



141. Jakob Michael Reinhold Lenz. Zeichnung von Pfenninger. Wien, Familienfideikommiß-Bibliothek

Lage der Seele. Ihr zuliebe wagt er, den überfreien Wechsel von Ort und Zeit des „Götz" noch zu überholen und Auftritte von nur wenigen Worten zu bauen, vor und nach denen die Bühne sich verändert. Impressionistisch ist das gedacht, gewinnt aber durch das Jähe des Hin und Her etwas vom Expressionismus. Seit Arnim und Brentano ist solche Kunst der rasch wechselnden Stimmungen im 19. Jahrhundert immer wieder gegen klassischeres Gestalten ausgespielt worden, bis ihr in Herbert Eulenberg ein noch feinfühligerer Gestalter, in Frank Wedekind ein noch bewegterer Übertrumpfer erstand, ein grundsätzlich noch groteskerer Ironiker, als auf Lenz' Bahn die Grabbe und Büchner gewesen waren. Lenz' Ruhm bleibt, daß er der eigentliche Ahnherr solcher Dramatik des chaotischen Menschen ist. Auch Goethe, Klinger, Maler Müller eröffnen auf der Bühne im Wettbewerb mit Shakespeare blitzartige Einblicke in das Chaos der Seele, wie es sich in den hochgespannten Stimmungslagen der Sturm- und Drangzeit mit machtvoller Steigerung offenbart. Keiner aber hat damals einer Dramatik, die heute im Gegensatz zu aller mehr oder minder klassisch oder klassizistisch gemeinten Bühnenkunst als besonders deutsch und als vorzüglich deutschem Formwillen gemäß gefaßt wird, so viel vorgezeichnet wie Lenz, in der künstlerischen Formung und in der Gestaltung des Menschen, der durch die Wirrnisse seines Innenlebens in Tragik hineingedrängt wird, unfähig, sich selbst mit fester Hand zu leiten.

Wagner ist unbedingterer Realist als Lenz. Der Frühnaturalismus vom Ende des 19. Jahrhunderts fand sich in ihm vorweggenommen. Von der Anmut Lenz' hat er nichts. Seine Mädchengestalten weisen weder das sinnlich Bestrickende und die schicksalhaft widerstandslose Hingabe an den Verführer, die, solchen Sinnennaturen eingeboren, bei Lenz unerhört wahrheitsecht dem Leben abgesehen ist, noch glückt ihm eine echte Naive wie das Bauernmädel Lise im „Hofmeister". Wenn sein Evchen Humbrecht in der „Kindermörderin" aus Leid geistiger Umnachtung verfällt, dringen in das Heim einer Straßburger Waschfrau Züge von Shakespeares Ophelia. Goethe konnte das Stück der Anklage für würdig erachten, daß es ein Plagiat an seiner noch unveröffentlichten Gretchentragödie gewesen sei. Der Stilunterschied beider Werke ist groß. Auch die Urfassung der Kerkerszene des „Faust" erhebt sich zu Höhen dichterischen Formens, die von Wagner mit Willen nie aufgesucht worden sind. Wagner malt Leben in den Tiefen des Daseins getreu, aber auch mit der Fähigkeit ab, lebendige Menschen auf die Bühne zu stellen. In der „Kindermörderin" kreuzen sich beliebteste Motive der Zeitdichtung: Gegensatz des Stands in der Liebe, die verlassene Geliebte, die Verführte, die ihr Kind tötet, der Offizier, der das Bürgermädchen ohne Bedenken zur Dirne

macht, die Bürgerfamilie und in ihr das Verhältnis von Vater und Tochter, von Mann und Frau, niedriges Intrigantentum, das bestehendes Unheil noch verschlimmert, der Reuige, der zu spät erkennt, was er verbrochen hat. Wagner modelt da Überkommenes um und schafft zugleich Neues. Die vielen, die nach ihm mit gleichen Motiven arbeiteten, hatten neben ihm keinen leichten Stand. Evchens Vater, Metzgermeister Humbrecht, bärbeißig derb, ja roh, in jähem Aufwallen rücksichtslos, dabei voll echter tiefer Liebe zu seiner Tochter, die er doch wieder durch seine Herbheit ins Elend stößt, ist eine bemerkenswerte Entwicklungsstufe auf dem Weg von Odoardo Galotti zu Musikus Miller, Meister Anton und dem Erbförster. Auch Lenz arbeitet an diesem Typus, aber nur den oder jenen gutgesehenen Augenblick, keine gleich in sich geschlossene Gestalt gewinnt er ihm ab.

Wagners „Reue nach der Tat", nur flüchtige Vorstudie zur „Kindermörderin", beleuchtet eine Seite der Tragik des Standesunterschiedes, die in „Kabale und Liebe" zu stärkerer Erfassung gelangen sollte.

Das ist die eigentliche Bedeutung der Sturm- und Drangdramatik, die sich unmittelbar an Goethes „Götz" anschließt, daß sie den Boden vorbereitet, auf dem Schiller seine Jugendwerke aufbaut. Vor allem gelangt das bürgerliche Drama hier zu neuen Stoffen und zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Es geriet dabei freilich in immer tiefere Schichten der Gesellschaft. Schon wirkt das, als solle die Kehrseite der Welt sich enthüllen, in der die bürgerlichen Dramen Lessings spielen. Umsturzlust gärt in diesen Stücken. Aber das alte Bedürfnis der Aufklärung, die Menschen zu belehren und zu bessern, wirkt sich noch viel stärker aus als jemals bei Lessing. Diderots Wünsche sind hier erfüllt, freilich mit Mitteln, die er selbst nicht genutzt hätte. Abzuschrecken wird Abschreckendstes auf die Bühne gebracht. Im Schmutz wird gewühlt, um die Welt vom Schmutz zu erlösen. Geadelt wird das durch den tragischen Ernst, mit dem die Konflikte als unlösbar gelten. Ein Versuch, Diderots vornehmerer Haltung getreuer zu bleiben, wie ihn Otto Heinrich von Gemmingen unternahm, als er 1760 dem titelverwandten Stück Diderots seinen „Deutschen Hausvater" folgen ließ, oder gar Friedrich Wilhelm Großmanns vielaufgeführtes Spiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln" vom selben Jahr bewies nur, daß jede Milderung der Tragik hemmungslos das bürgerliche Drama zum Schauplatz selbstgefälligen Philistertums herabdrückt. Schröder, Iffland und Kotzebue leisteten das wirklich. Dabei verharrt Iffland noch bei Diderots Absichten, möchte die Menschen von der Bühne aus zur Tugend anleiten und des Lasters entwöhnen, ist indes genug Bühnenmensch, um dankbar hingenommene Theaterstücke zu schreiben. In der Zeit von Schillers Anfängen war die Richtung Ifflands eine Macht, mit der nicht bloß gerechnet werden mußte, vor der sich Schiller sogar willig beugte. Iffland gibt den ersten Dramen Schillers mehr als nur die Überschrift von „Kabale und Liebe". Auch Gemmingen hatte da etwas zu spenden.



142.



143. Marbach am Neckar. Lithographie aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts

4. Der junge Schiller

Wer Schillers drei erste Dramen von der Seite ihrer Motive mit den ältern Dramen des Sturm und Drangs zusammenhält, kann leicht den Eindruck gewinnen, Schiller verwerte bloß geschickt, mit guter Auswahl und gewandter Anordnung, einen wohlvorbereiteten Vorrat von bühnenwirksamen Einzelheiten. Wirklich erscheint er in Darstellungen, die den Ton auf motivgeschichtliche Verknüpfung legen, wie der Verfertiger eines Mosaiks aus Steinen, die von andern zubereitet worden sind. Dennoch war es nicht nur eine modesüchtige Kritik, die nach allem, was vom Sturm und Drang dramatisch geleistet worden war, Schiller bei seinem ersten Auftreten als den wahren deutschen Shakespeare bezeichnete. Wohl war auch Goethe mit diesem Namen bedacht worden. Aber kaum zehn Jahre nach dem Erscheinen des „Götz" war das Auge Einsichtiger schon genug geschärft, um zu entscheiden, wer von beiden der berufenere Bühnenbeherrscher sei.

Goethe kannte die Bühne besser als Schiller, ehe er zu seinem ersten großen Drama gelangte. Mochte auch inzwischen das deutsche Theater viel hinzugewonnen haben, in Stuttgart hatte Schiller wenig Gelegenheit, deutsches Schauspiel zu betrachten. Karl Eugen von Württemberg förderte nur französische Klassik und Oper. Angeborene Anlage, bestenfalls gesteigert durch das Mitwirken bei Aufführungen der Akademie, schenkt Schiller vom ersten Augenblick an Gaben, die durch keinerlei Betrachtung und Beobachtung ersetzt werden können. So meinte es auch Ludwig Tieck, gewiß kein für Schiller eingenommener Bewerter. Tieck hat über das Wesen des Dramas nichts Feineres und Treffenderes vorgebracht als sein Urteil über Schillers Erstlinge, daß in jeder Rede die Handlung vorschreite, jede Frage und Antwort Theaterspiel gebe, die Spannung steige, daß alles, was hinter der Bühne in den Zwischenakten geschehe, die sichtbar gemachte Gegenwart belebe. Tieck, an dessen eigenen Dramen vielleicht das Beste die Verknüpfung von

Wort und Gebärde ist, erkannte gut, daß Schiller von Anfang an, ja in seinen ersten Versuchen noch unbedingter als später, den Wortausdruck durch das Spiel lebendig macht, die Gebärde in den Dienst des Worts, das Wort in den der Gebärde stellt, für Ohr und Auge zugleich schafft. Gewiß ringt sich auch Lessing zu solcher Kunst durch. Je drastischer der Sturm und Drang formte, desto besser traf er Gleiches. Goethes beruhigtere Kunst gibt da manches auf, was ihr auf früher Stufe zugefallen war, behält bewegte Gestik bald nur noch den komischen Gestalten und Auftritten vor.

Schiller ist ferner Meister des tragischen Rhythmus. Er führt ihn durch lange Strecken mit sicherer Hand durch. Gerade der Sturm und Drang liebt das rasche Abbrechen. Es wird zuweilen zu einem Versanden der Bühnenrede. Sie kraftvoll zu einem deutlich fühlbaren Abschluß zu fördern, ist den nächsten Vorgängern Schillers nur selten gegönnt. Längere Reden, zumal Monologe, auch beim jungen Goethe, zerlaufen, statt sich zu ballen. Sie könnten unschwer weitergeführt werden. Die ungebundene Rede unterstützt solche Lässigkeit. Schiller hingegen gelangt auch in ihr zu einer wohlabgewogenen Schlußkadenz. Erst als Goethe von ungebundener Rede zum Vers sich wandte, wurde die dramatische Rede bei ihm etwas Beschwingteres, Zielstrebigeres.

Im ersten Aufzug der Urfassung des „Götz" monologisiert Weislingen gleich nach der Ankunft auf Jaxthausen, nachdem Götz und dessen Söhnchen das Zimmer verlassen haben. Weichmütig reuig gedenkt er seiner Kindheit, in der er mit Götz enge verbunden gewesen war, und der Spiele, die sie einst getrieben hatten, Weislingen immer mit Bewunderung zu Götz emporblickend. „Sie verflogen, die glücklichen Jahre, und mit ihnen meine Ruhe," so faßt er zusammen. Dann erinnert er sich eines einzelnen Kindheitserlebnisses:

„Hier hing der alte Berlichingen, unsere Jugend ritterlich zu üben, einen Ring auf. O, wie glühte mir das Herz, wenn Gottfried fehlte! Und traf ich dann, und der Alte rief: „Brav, Adelbert, Du hast meinen Gottfried überwunden", da fühlt' ich — was ich nie wieder gefühlt habe. Und wenn der Bischof mich liebkost und sagt, er habe keinen lieber als mich, kenne keinen am Hof, im Reich größern als mich! Ach, denk' ich, warum sind Dir Deine Augen verbunden, daß Du Berlichingen nicht erkennst! Und so ist alles Gefühl von Größe mir zur Qual. Ich mag mir vorlügen, ihn hassen, ihm widerstreben! — O warum mußt' ich ihn kennen, oder warum kann ich nicht der Zweite sein!"

Ein merkliches Auf und Ab, Hin und Her des Gedankenganges. In zweiter Gestalt verliert dies Selbstgespräch Weislingens noch an bewegtem Rhythmus. Aber auch in erster erreicht das lockere Nacheinander fast nichts von der Prägung eines Selbstgesprächs von Karl oder Franz Moor. Karls Monolog über Zeit und Ewigkeit im fünften Auftritt des vierten Aufzugs baut sich in großen, geordneten Massen auf. Der Schluß wirkt wie Schlag und Gegenschlag. Karl malt sich die Möglichkeiten aus, die ihn im Jenseits erwarten. Er ist bei der schlimmsten angelangt: „... willst Du mich durch immer neue Geburten und immer neue Schauplätze des Elends von Stufe zu Stufe — zur Vernichtung — führen?" Mit jähem Entschluß will er dennoch den Selbstmord wagen. Er setzt fort:

„Kann ich nicht die Lebensfäden, die mir jenseits gewoben sind, so leicht zerreißen wie diesen? — Du kannst mich zu Nichts machen — Diese Freiheit kannst Du mir nicht nehmen. (Er lädt die Pistole, Plötzlich hält er inne.) Und soll ich vor Furcht eines qualvollen Lebens sterben? — Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? — Nein! ich will's dulden. (Er wirft die Pistole weg.) Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden."

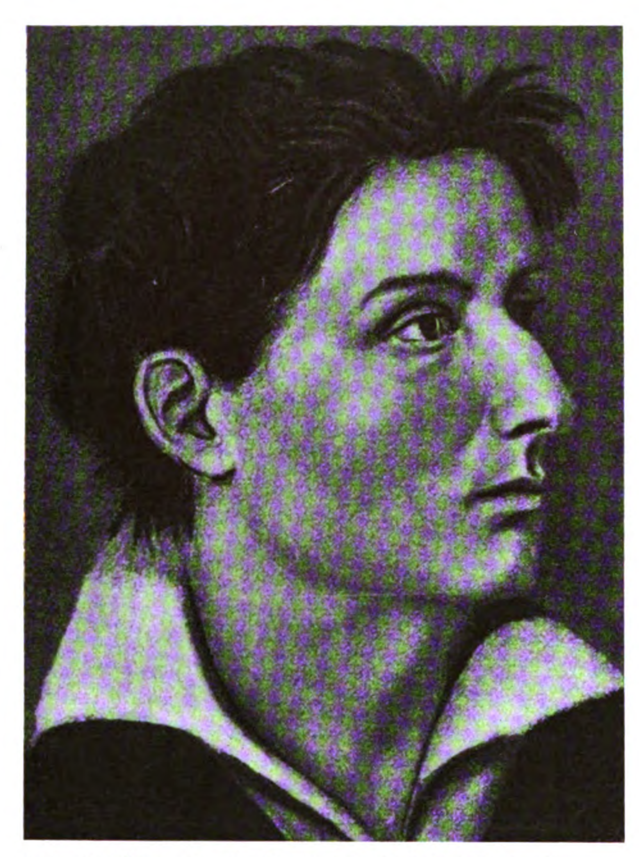
Steil geht es empor. Eine einzige Erwägung genügt, alle Bedenken gegen den Selbstmord zu überwinden. Doch mit einem Ruck (ihn kennzeichnet die Gebärde, erst das Laden, dann das Weglegen der Pistole) stellt sich Karl auf die entgegengesetzte Seite. Und mit drei knappen Sätzen rundet er das lange Selbstgespräch zuletzt ab. Der Hochton liegt auf dem zweiten Satz. Der dritte ist nicht mehr stolzer Aufschrei, ist nur noch Ausdruck festen Willensentschlusses, ein volles Austönen.

Das übertrifft die mächtige Steigerung des Wütens der Orsina am Ende des siebenten Auftritts im vierten Aufzug der „Emilia Galotti". Sie hat Odoardo gestanden, wer sie ist: die um Emilias willen verlassene Geliebte des Prinzen. Sie alle, denen der Prinz gleiches Los bereitet, stehen vor ihrem Auge. Ihre Phantasie malt sich das grause Bild aus:

„Wenn wir einmal alle, — wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!"

Letzter Auftrieb des Affekts. Ein bohrendes Sichhineinwühlen in das Gefühl der Rache. Ruckweise





144. Schiller. Nach einem Jak. Friedr. Weckerlen zugeschriebenen Gemälde. Um 1780. Schiller-Nationalmuseum, Marbach

steigert sich das. Aber die Klausel ist wie ein Ausgehen des Atems. Die abschließende Rundung glückt nicht so wie in Karls Monolog.

Schiller trifft das, noch wenn er den Affekt ungezügelter hervorrauschen läßt. Allein nicht das Überwältigende solcher Affektäußerung entscheidet die Wirkung. Sonst müßte Schiller vor Klinger zurücktreten, während gerade Klinger im Übermaß jede Möglichkeit des Auf- und Absteigens verliert. Der Schluß des dritten Aufzugs der „Zwillinge" weist solch ungehemmtes Hinstürmen. Guelfo steht unmittelbar vor dem Brudermord. Er tobt sich aus:

„Ferdinando! — der häßliche Laut zerreißt mir die Nerven! — die Erstgeburt und Kamilla! — — Wenn du sie nicht gibst — (sieht durch das Fenster). Ha! die blutigen Strahlen durch die Nacht! die erschrecklichen Gespenster! das Heulen und Gesaus! — Wie die Wolken schwarz hängen, blutig durch! Es stürmt erschrecklich fort. Krach! da brach's ein. Hu! — Das arme Weib, wie sie zitternd bekannte! — Stürm' fort! (Ins Nebenzimmer ab.)"

Das ist noch lange nicht das stärkste Zeugnis für Klingers Verfahren. Er begnügt sich mit bloßem Ausbrüllen des Affekts. Nur selten läßt er zuletzt etwas wie ein beruhigteres Ausklingen folgen; es wirkt dann — ähnlich wie in den Worten der Orsina — gleich einem notwendigen Erlahmen der Stimme.

Schiller führt solchen wohlabgetönten Rhythmus nicht nur in einer Rede, auch in ganzen Auftritten durch, ja sogar in Aufzügen und im Gesamtaufbau. Mit solcher Kunst ist der Auftritt gebaut, der mit Karls Anklageworten beginnt: „Menschen — Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen!" Dann dämpft Erinnerung an seine rührende Bitte, an seine kindliche Liebe zum Vater zuerst seine Wut, um aber gleich darauf seinen Ingrimm aufs äußerste zu steigern. Nun tobt er sich aus gegen die „Otternbrut" wie ein Kraftkerl Klingers. In dreifacher Steigerung will er das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten. Voll abermals tönt seine Wut aus; der in höchstem Affekt mit den Worten „Wer mir jetzt ein Schwert in die Hand gäbe . . ." begonnene Satz rundet sich zuletzt ab: „. . . er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten." Nun ist endlich ein Abschluß erreicht. Die andern können sich ihm vernehmlich machen. Das Wort „Räuberbande" fällt. „Du sollst unser Hauptmann sein!" In vier Abschnitten, die nur durch kurze Ausrufe der Genossen Karls voneinander getrennt sind, baut sich jetzt Moors Rede auf. Zuerst kündet er den Entschluß an, die Bitte der Genossen zu erfüllen, dann fordert er sie auf, ihm Treu und Gehorsam zu schwören, nun endlich schwört er selbst; zuletzt spricht er nach all dem Wortsturm des Auftritts gelassen und überlegen: „Nun dann, so laßt uns gehn! Fürchtet Euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum! Jeden ereilet endlich sein Tag, es sei auf dem weichen Kissen von Flaum oder im rauhen Gewühl des Gefechts oder auf offenem Galgen und Rad! Eins davon ist unser Schicksal!"

Stoisch, fast kalt schließt er. Nachdem alle andern abgegangen sind, unterstreicht Spiegelberg dies Herbe und Herabstimmende des Auftrittsausgangs noch durch seine Worte: „Dein Register hat ein Loch. Du hast das Gift weggelassen!"

Kunst des Auf- und Abstimmens schenkt den Erstlingen Schillers von Anfang an einen geschlossseneren Aufbau, als ihn die Stücke des Sturm und Drangs sonst besitzen. Zwar


Die
Räuber.
Ein Schauspiel.
Frankfurt und Leipzig.
1781.

145. Titel der ersten Auflage der „Räuber“

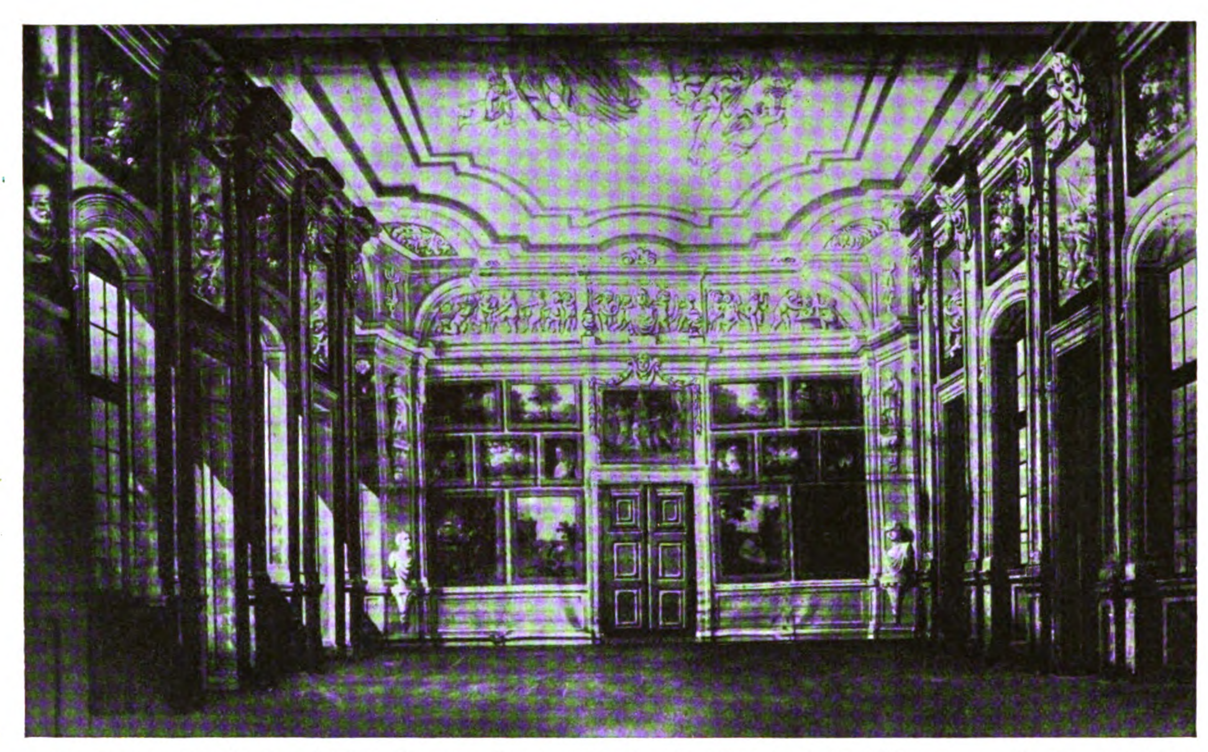
wettert er in Vorreden und Selbstbesprechungen ganz wie Lenz gegen Aristoteles, gegen antikes und gegen französisches klassisches Drama. Tatsächlich meidet er die kurzen Auftritte des „Götz“ oder der „Soldaten“ und nimmt wohl zwei Jahre für die „Räuber“ in Anspruch, aber nicht viele Bühnenorte. Schiller denkt nicht daran, gleich Goethes „Götz“ oder wie dessen Nachtreter noch freier mit Raum und Zeit auf der Bühne zu verfahren als Shakespeare. Stärker aber als solche Vorsicht fällt ins Gewicht, daß er in immer erneutem Ansturm von Anfang an seine Stücke zu letzten Steigerungen emporführen kann. Solcher Ansturm ist mächtig genug, die Klüfte zu überspringen, die sich da und dort im Bau des Ganzen auftun. Vielleicht hat Schiller nie wieder etwas so Wirksames erreicht wie den Schluß des zweiten Aufzugs von „Kabale und Liebe“. Hier erzielt seine Fähigkeit ein Höchstes, den Strom des Vorgangs so lange kunstvoll zu hemmen, bis er stärkste Stoßkraft gewonnen hat. Der allmächtige Präsident ist im Hause des Musikus Miller erschienen, um endgültig seinen Sohn von Luise zu trennen. Schlimmste Kränkung schleudert er dem Mädchen ins Gesicht. Seine Büttel hetzt er gegen sie. Ihr Vater bäumt sich gegen solche Willkür auf, ohnmächtig und nur fähig, den Präsidenten zu noch heftigerm Verfahren zu reizen. Die Worte des Sohns prallen an dem Vater ab. Die gute Sache scheint endgültig verloren zu sein. Der Sohn droht, die Geliebte zu erstechen, damit sie nicht das Opfer der Beschimpfungen wird, die sein Vater gegen sie richtet. Höhnisch ermuntert ihn der Präsident: „Tu es, wenn Deine Klinge auch spitzig ist!“ So scheint der letzte rettende Ausweg verrammelt zu sein. Mit einem einzigen Ruck kehrt Schiller das Blatt um. Ferdinand, der kein menschliches Mittel unversucht gelassen hat, greift bewußt zu einem teuflischen. Er droht, in der Residenz zu erzählen, wie sein Vater Präsident geworden ist. Und der Vater gibt sich geschlagen.


Die
Räuber.
Ein Schauspiel
von fünf Akten,
herausgegeben
von
Friderich Schiller.

Zwote verbesserte Auflage.
Frankfurt und Leipzig.
bei Tobias Löffler.
1782.

146. Titel der zweiten Auflage der „Räuber“

Das ist so übermächtig, daß ein höherer Trumpf nicht mehr auszuspielen ist. Dieser Aufzugsschluß droht das ganze Stück zu zerbrechen. Er schließt ab, was bisher sich abgespielt hat. Das Rad des Dramas scheint abgelaufen zu sein. Es muß von neuem angedreht werden. Wirklich ist die Tragödie des Standesgegensatzes zu Ende. Und was folgt, wird zu einer Eifer-



147. Dekoration für den vierten Akt der „Räuber" in der Mannheimer Uraufführung am 13. Januar 1782. Mannheim, Schloßmuseum

suchtstragödie, die durch Intrigen zustandekommt. Es ist ein wertvolles Zeugnis für Schillers Können, daß er die gefährliche Klippe dieses Aktschlusses überwunden hat. Er tut es, indem er den Intriganten Wurm zuhilfe nimmt. Ebenso wurzelt die Tragik der „Räuber" in den Intrigen, die Franz Moor spinnt. Da wie dort ist die Intrige unschwer zu durchschauen. Beidemal arbeitet sie mit Briefen; würden sie genauer geprüft, dem Ränkespiel wäre sofort der Garaus gemacht. Noch in „Don Carlos" ruht auf einem Briefe, der, minder flüchtig gelesen, seine wahre Verfasserin leicht verriete, ein bedenklich großer Teil der Motivierung des Ganzen. Nur das stürmische Temperament von Schillers Jünglingen macht dies Hantieren mit Voraussetzungen erträglich, die der Tragik ihre Notwendigkeit zu nehmen drohen. Der nachrechnende Verstand kommt nicht auf seine Rechnung. Leidenschaft allein kann hier siegen. Über sie gebietet Schiller. Er flößt sie seinen Helden ein. Anders ist es, wenn in „Fiesko" der Held selbst zum Intrigenspinner wird. Hier ist Verstandesspiel auf der Bühne um so glücklicher durchgeführt, als die Persönlichkeit Fieskos mit ihrer Mischung von reinem Empfinden und Verschlagenheit, von leichtherzigem Übermut und dem kühnen Wollen eines Menschen, der sich bewußt über Gut und Böse hinwegsetzt, es durch ihre bezwingende Beweglichkeit deckt.

Einen Menschen zu formen, dessen Wesen aus geschichtlichen Quellen zu erschließen ist, wird Schiller von vornherein leichter, und dieser Mensch gewinnt mehr Wahrscheinlichkeit als Geschöpfe von Schillers Phantasie. Das Problem, das in der Gestalt Fieskos gelöst ist, liegt schon in Karl Moor vor. Rousseau legte es nahe. Die Selbstrezension der „Räuber" erinnert daran, daß Rousseau an Plutarch es rühme, wie er erhabene Verbrecher zum Gegenstand seiner Schilderungen wähle. Rousseau in seiner Kampfstellung gegen die herrschenden



148. Szenenbild zum „Fiesko". 5. Aufzug, 12. Auftritt. Deckfarbenzeichnung von Georg Emanuel Opiz. Weimar, Schloßmuseum

Gesellschaftszustände erblickte in Plutarchs Catilina die Entscheidung, vor die ein großer Mensch in einer herabgekommenen Zeit gestellt werde: Brutus oder Catilina zu werden. Schon Klinger, von Rousseaus Geist durchdrungen, ließ seinen Guelfo von Plutarchs Brutus schwärmen. Schiller zeichnet in Karl Moor einen Brutus, der seinen Plutarch gelesen hat und unter dem Druck der Verhältnisse zum Catilina wird. Fiesko und Verrina stehen sich vollends wie Catilina und Brutus gegenüber. Auf Fiesko hatte Rousseau ausdrücklich hingewiesen, als er von Plutarch schrieb. Der gesellschaftliche Umstürzler aus Ehrgeiz stützt in Karl Moor sein Handeln auf die Schlechtigkeit der Welt. Tatsächlich ist die Welt gar nicht schuld an Karls Unglück, nur ein verbrecherisch veranlagter Bruder. Auch Fiesko klagt die Welt und ein Herrschergeschlecht an, dem die Verbrechernatur Gianettino Dorias angehört. Aber während Karl Moor für lange Zeit dem Wahn verfällt, die Welt durch ungeheure Verbrechen kurieren zu können, erkennt Fiesko bald, daß nicht der Gedanke einer Verbesserung der Welt ihn trägt, sondern nur der Durst nach Macht. Folgerichtig erliegt er dem Verzichtenden, der nur das Glück der Gemeinschaft sucht, in der er lebt: Verrina. Freilich tritt nun das Alte wieder in seine Rechte und der ganze Kampf um eine bessere Welt wird sinnlos. Tiefer tragisch ist das Schicksal des irrenden Welterneuerers Karl Moor, der zu spät einsieht, daß er nur Spielball in der Hand seines Bruders gewesen ist.

Ein Verneinen tönt aus allen drei Erstlingen Schillers. Es ist das Bekenntnis eines Jünglings, der selbst den Ausweg aus seinen Nöten noch nicht gefunden hat. Stark und tief in seinem Herzen empfindet er untilgbare Sehnsucht nach Glück. Sie zu stillen, wagt er, die Welt auf

Kabale und Liebe

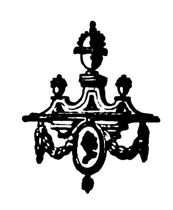
ein

bürgerliches Trauerspiel

in fünf Aufzügen

von

Fridrich Schiller.



Mannheim,
in der Schwanischen Hofbuchhandlung,
1784.

149. Titel der Erstausgabe von „Kabale und Liebe“

den Kopf zu stellen. Er fällt Gott in den Arm und möchte gut machen, was aus Gottes Hand unvollkommen hervorgeht. Karl Moor will Gottesgeißel sein. Ein echtes Gottesgefühl beseelt ihn. Im Sinne Gottes meint er zu handeln, wenn er, Verbrecher zu bestrafen, selbst Verbrechen auf Verbrechen häuft. Gewiß bleibt sein eigenes Wollen rein, aber zum Antrieb wird es für andere, ihrem Sinne nachzuleben und dort unmenschlich zu werden, wo er selbst echteste Menschlichkeit durchsetzen will. Die Anklagen Karls bleiben indes zu Recht bestehen. In ihnen und in der Gesinnung, aus der sie strömen, ruht das Bezwingende seiner Persönlichkeit. Schiller hatte sich zu überwinden und den ins Unrecht zu setzen, der doch ein edler Mensch nach Schillers Herzen war, als er ihm die Erkenntnis aufzwang, daß Umsturz dieser übeln Welt und Aufbau einer neuen bessern dem nicht möglich ist, der trotz allem nur seine persönlichen Wünsche erfüllt sehen möchte. Karl Moor erfährt da, was in noch unzweideutigerer Gestalt Fiesko zu erfahren hat. Schiller ist schon reifer, wenn er Fiesko schafft.

Aber noch im Untergang sichert Schiller den beiden das Mitgefühl des Zuschauers und Lesers. Er sichert es noch mehr dem „deutschen Jüngling“ Ferdinand, der doch kurzsichtig genug ist, sich einreden zu lassen, Luise wolle ihn betrügen. Welche Kraft schon der Anfänger Schiller in sich barg, Menschen zu adeln und sich in großem Sinn fassen zu lassen, bewährt ein Vergleich mit den Sturm- und Drangdramen, die vor Schiller den adligen Offizier und das Bürgermädchen auf die Bühne stellten. Nur Schiller erhebt dies Verhältnis in die Höhen reiner und echter Liebe. Gewiß lag ihm nicht, den sinnlichen Zauber eines jungen Weibes fühlbar zu machen. Desto mehr Geisteskraft, sittliches Bewußtsein und religiöses Fühlen schenkt er Luise, der ersten weiblichen Gestalt, die er nicht nur denkt, sondern zu einem lebendigen Menschenkind erhebt. Da wirkt sich die Tatsache aus, daß die Lebensschicht, in der sich „Kabale und Liebe“ bewegt, Schiller viel vertrauter war als das Genua Fieskos, aber auch als die Umwelt Karl Moors. Das bürgerliche Schauspiel „Kabale und Liebe“ ist weit mehr von Schiller „erfunden“ als die „Räuber“ und „Fiesko“ (besser sagte man: aus den Motiven des damals vorliegenden bürgerlichen Dramas geholt; es ist das Schicksal des bürgerlichen Dramas immer gewesen und ist es auch noch heute, längst verwertete Motive neu abzuwandeln). Dies Erfinden stützt sich auf frühe Eindrücke. Deutsches Duodezfürstentum übelster Art, Nachäffen des französischen Hofs, Mätressenwirtschaft nach dem Vorbild Ludwigs XV., Verkauf der Untertanen an kriegführende Mächte, der dem Fürsten die Mittel für sein Lasterleben zu schaffen hatte, gewissenloses Fürstendienerwesen, das mit verbrecherischen Mitteln zur Macht gelangt war und sie in gleichem Sinn ausnutzte: all das blühte in Schillers Heimat unter der Herrschaft Herzog Karl Eugens. Als Schiller gar noch unmittelbarer Zögling und Opfer der Erziehungsgelüste seines Herzogs wurde, hatte Karl Eugen freilich schon aus einem Tyrannen sich in ein Schulmeisterlein gemausert. Und Franziska von Hohenheim, aber auch der Einspruch der schwäbischen Stände, hatte des Herzogs Leben und sein Verhältnis zu seinen Untertanen, vor allem zu deren Töchtern, auf gesündern Boden übertragen. Allein noch war

genug Willkürherrschaft da. Schiller selbst empfand sich mit Recht als deren Opfer. So klingt alles, was in „Kabale und Liebe" gegen bestehende Zustände der Gesellschaft vorgebracht wird, nicht nur empörter, auch wirklichkeitsechter als die gleichgerichteten Angriffe der ältern Sturm- und Drangdramen. Lessings „Emilia" hatte den Finger wohl auf dieselbe kranke Stelle des Gesellschaftslebens gelegt. Aber sie versetzte ins ferne Ausland, was doch auch in der Heimat zu beobachten war.

Wie das Verneinen so wurzelt auch das Bejahen von „Kabale und Liebe" in Beobachtungen, die an der nächsten Umwelt Schillers zu machen waren. Das Verhältnis von Vater und Tochter hebt sich sittlich hoch empor über alles Verwandte in den Gesellschaftsdramen des Sturm und Drangs. Nicht ein Oberst Galotti, sondern der bettelarme Musikus Miller hat seine Tochter in echter verzichtfroher Frömmigkeit und gottesfürchtig strenger Sittlichkeit erzogen. Wäre sie anders, ein erzwungener Eid bände sie minder fest. Sie fände mühelos das Wort, das sie vor Ferdinands eifersüchtigen Anklagen rechtfertigte. Das deutsche Kleinbürgermädchen des Zeitalters der Aufklärung, sittlich ihrer Verantwortung sich bewußt, gut protestantisch nur auf sich selbst gestellt, herb und keusch, bereit, ohne Klage aus dieser Welt in ein besseres Jenseits hinüberzugehen: so wird Luise zur würdigen Vertreterin eines Zeittypus.

Es war nicht Schillers Brauch, seine Gestalten unmittelbar nach dem Leben zu zeichnen. Modelle aus der nächsten Umwelt, wie Goethe sie für viele seiner Dichtungen, besonders aus seiner Jugendzeit, selbst namhaft gemacht hat, werden von Schiller nur ganz selten benutzt. Aber im Hause Millers weht etwas von der ehrsamen Luft von Schillers Vaterhaus, das doch dem Sturm- und Dranggenie Schiller zuweilen wie ein enges Gefängnis vorkommen mochte. Miller teilt mit Schillers Vater die strenge Lebensauffassung und die Abneigung gegen naheliegende Versuche, sich selbst durch große und schönklingende Worte über sich und über das Schwere des Menschenlebens wegzutäuschen. Einer Liebe zum eigenen Kind, die sich ihrer Verantwortung bewußt ist, begegnete Schiller in seinem Vater. Er setzte ihr ein Denkmal in „Kabale und Liebe".

Dem Leben des Tages, wie es sich rings um den jungen Schiller abspielte, stehen die „Räuber" von vornherein ferner. Ihr Grundmotiv (zwei Brüder in Gegensatz wie Kain und Abel), in der unmittelbar vorangehenden Dramatik der Deutschen schon vielfach verwertet, gewinnt in Schillers Stoffvorlage, einer Erzählung seines Landsmanns Schubart, bereits die bezeichnende Wendung: der eine Bruder bringt den andern um sein Erbe, auch auf Kosten des Vaters; der Benachteiligte kann den Vater retten und den Bruder entlarven. Züge des verlorenen Sohns weist schon hier der Enterbte. Doch noch wird er nicht zum Straßenräuber. Schillers Phantasie scheint in dieser Steigerung das Gebiet des Möglichen völlig zu verlassen. Dem Jahrhundert der Aufklärung möchte man ein solches Gebaren nicht zumuten. Mancher staunt heute, daß die „Räuber" zur Zeit ihres ersten Auftretens ein Gegenwartdrama sein konnten. Wirklich wurde es der ersten Aufführung nicht sehr schwer, das Stück in weite Vergangenheit zu rücken und es in den Trachten des „Götz" darstellen zu lassen. Dennoch ist solche Räuberromantik nicht nur in Cervantes' „Don Quijote" anzutreffen, mag dem edlen Räuber, der zu spät das Verderbliche seines Tuns einsieht, auch Cervantes die Züge zugewiesen haben, die nach Karl Moor immer wieder und auch im Ausland sich wiederholen. Der Räuberhauptmann, der sich mitten in den Staaten des Absolutismus lange Zeit der Polizei erwehren kann, ist damals eine gar nicht ungewöhnliche Erscheinung. Nicht so sehr Graubünden — wie es in den „Räubern" heißt —, sondern Karl Eugens Schwaben war ein gutes Klima für solche Spitzbuben. Daß sie dem Seelenerforscher des Zeitalters einen fesselnden Gegenstand bedeuteten, erweist der sogenannte Sonnenwirtle, dessen innerste Geheimnisse die Erzählung des jungen Schiller „Verbrecher aus Infamie" von 1787 (später bekam sie den uns ver-





150. Der Schauspieler Theodor Döhring als Franz Moor in Schillers „Räubern" Akt V, Szene 1. Gemälde von H. Weiß. Berlin, Nationalgalerie (Bildnissammlung)

ständlichern Titel: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre") enthüllen möchte. Hermann Kurz machte 1855 diesen schwäbischen Räuber zum Mittelpunkt seines Romans „Der Sonnenwirt". Viel weniger utopisch also ist das Unternehmen Karl Moors, als es zu sein scheint. Es bot überdies Gelegenheit, Menschen von der einen Seite zu fassen, die dem Zögling einer Knaben- und Jünglingserziehungsanstalt am bekanntesten war. Die Pflanzschule, die von Karl Eugen gegründet wurde, als er den Schulmeisterberuf in sich entdeckte, die dann zur Akademie erhoben und nach Schillers Abgang Karlsschule genannt ward, verschloß dank ihrer militärisch engen und strengen Erziehungsweise dem jungen Schiller manchen Ausblick in die Welt. Desto besser zeigte sie ihm, was zwischen Jünglingen spielen kann an Zuneigung, Vergötterung, Gegensatz, Abneigung, Haß. So ist für Schiller das von vornherein Gegebene, eine ganze Reihe von Jünglingscharakteren verschiedenster Prägung in sein erstes Stück zu versetzen. Noch in „Fiesko" bringt er Verwandtes. Den Helden umgeben, vielfach abgetönt, in ihrem Verhältnis zu ihm völlig persönlich geartet, Charaktertypen, an denen Schiller zeigen kann, wieviel Menschenkenntnis er sich schon in jungen Jahren erworben hat. Dem Dramatiker Schiller ersteht da etwas, das noch über Shakespeare hinausgeht, der ja auch nicht den Chor der Antike, die einheitlich gedachte, einheitlich fühlende geschlossene Menge kennt, aber auch nicht wie der französische Klassizismus auf wenige Einzelgestalten sich beschränkt. Nach Shakespeares Vorgang stellte Goethe im „Götz" neben die Hauptfigur eine Anzahl von mehr oder minder verwandten Abschattungen. Er tut ähnliches auch später gern und nicht bloß im Drama. Aber erst bei Schiller bilden diese Abschattungen und Gegenbilder, wie persönlich sie auch sein mögen, wieder etwas wie eine geschlossene Einheit. Und auf der Bühne erreichen sie schon in den „Räubern", was ein höchster Gewinn von Schillers dramatischem Gestalten bleiben sollte: das stete Eingreifen einer Fülle von Stimmen. Nicht schlechthin Massenauftritte ergeben sich. Es ist etwas Kunstvolleres. Während die Hauptgestalten auf der Bühne ihre entscheidenden Schritte tun, ist eine ganze Menge von Menschen mit ihnen an dem Vorgang innerlich beteiligt, fördert oder hemmt durch das gesprochene Wort und gibt dem Bühnenbild eine reiche Bewegtheit. Das ersteigt bei Schiller seine Höhe in „Wilhelm Tell" und, in dem Bruchstück des „Demetrius", in der Szene, die den Reichstag von Krakau vorführt. Bald ist ein einzelner aus dieser Umgebung am Wort, bald schließen sich viele oder auch alle zu einem einheitlichen Ausruf zusammen. Schiller mußte manches von solcher Kunst aufgeben und von lebensechterer Gestaltung des Wortausdrucks zu stilisierterer übergehen, als

er den Chor der „Braut von Messina" formte. Ensembleauftritte von unerhörter Spannweite gewinnt er schon in den „Räubern"; schon hier bahnt er das Drama der Menge an, das im 19. Jahrhundert sich auf dem Weg zu Gerhart Hauptmanns „Webern" mehr und mehr entfalten sollte.

Die Abstufung der einzelnen Träger dieses neuartigen Chors von Räubern gestattet Schiller auch, gleich Shakespeare und gleich dem Sturm und Drang mit tragischem Ernst Komik zu verbinden. Drastisch ist sie auch bei ihm. Noch in „Fiesko" und „Kabale und Liebe" bewährt er eine Begabung für Komik, die er später kaum noch nutzt. Der Mohr des „Fiesko" gewinnt dank ihr eine Beweglichkeit, die bei Schiller bald gelassenerer und darum minder bühnenwirksamer Gestik weicht. Ein Höchstes erreicht die Verknüpfung von Tragischem und Komischem in Musikus Miller. Sogar in dem tiefaufwühlenden Schluß des zweiten Aufzugs läßt Schiller blitzartig Komik aufleuchten.



151. Kupferstich von D. Chodowiecki zu „Kabale und Liebe"

Wirklich spielt in Schillers Erstlingen der Mensch, der mit den Augen eines fast überscharfen Beobachters gesehen ist und in reicher Abwechslung eine Fülle stark betonter Züge weist, der Sonderling, der Träger grotesker Züge, eine wichtige Rolle. So zeichnet später Jean Paul im bewußten Gegensatz zum deutschen Klassizismus die auffälligen Ecken und Kanten seiner Persönlichkeiten. Bei Schiller wurzelt das in den Beobachtungen, die er als Seelenergründer, als künftiger Arzt in der Akademie durchzuführen hatte. Psychologisch arbeitet er da, vielmehr sogar psychiatrisch. Das bereitet ihn vor für die Gestaltung seines Franz Moor.

Auch seine ersten Schritte auf dem Boden der Philosophie führten ihn zu Franz Moor hin. Auf der Akademie wurde viel philosophiert. Der Herzog wollte hinter Friedrich dem Großen nicht zurückstehen und begünstigte die Erforscher der Lebensweisheit. Keiner der Lehrer war Schiller so lieb wie Jakob Friedrich Abel, der gut aufklärerisch aus den ihm bekannten philosophischen Systemen mit gutem Menschenverstand eine Generalwissenschaft holen wollte. Leibniz und Wolff, Shaftesbury und dessen Nachfolger, die schottischen Philosophen, unter ihnen voran der Systematiker Ferguson, aber auch neuste französische Materialisten wirkten sich in Abel aus. Psychologie, erfahrungsgemäß im Sinn der Engländer betrieben, war nahe daran, in Abels Händen völlig zu materialistisch gewendeter Physiologie der Seele zu werden. Abel selbst überwand die Neigung zum Materialismus. Und auch Schiller entging dank Abel dieser Gefahr. Dem angehenden Arzte lag es allerdings nahe, Geistiges auf körperliche Zusammenhänge zurückzuführen. Die Arbeiten, die er als Prüfling vorlegte, erörterten beide die Wirkung der Materie auf den Geist. Die „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" schätzt, nachdem ein vorhergehender Versuch auf gleichem Feld naturwissenschaftliche Beobachtung neben willkürlichen Gedankenbauten kaum zu ihrem Recht hatte gelangen lassen, den Einfluß des Körpers auf den Geist sogar sehr hoch ein. Im Entstehungsjahr der „Räuber" abgefaßt, wird sie für Schiller ein Mittel, in der Persönlichkeit Franz Moors einen Materialisten zu gestalten. Franz verfügt frei über die Beweisgründe, die

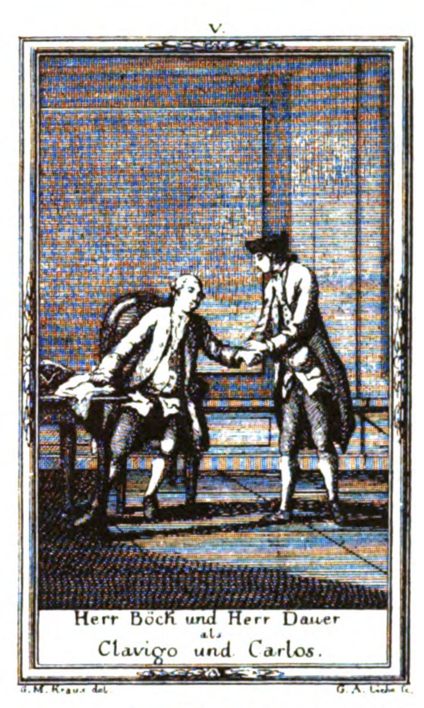


152. Kupferstich von D. Chodowiecki zu Schillers „Räubern“

vom französischen Materialismus seit der Mitte des Jahrhunderts zum Nachweis verwertet worden waren, daß der Mensch nur eine Maschine sei. Die Widersittlichkeit, die in Franz' Worten sich ausspricht und die von Schiller fühlbar verworfen wird, wurzelt in solchen Anschauungen und beruft sich ausdrücklich auf sie. Dabei ist Schiller von Anfang an Künstler genug, um in Franz etwas Besseres zu schaffen als bloß den Träger eines verächtlichen Immoralismus. Franz ist sogar mehr als nur Gegenspieler seines Bruders. Das ist das Neue an Schillers erstem Drama von dem feindlichen Brüderpaar, daß nicht wie in den vorangehenden stoffverwandten Dramen der Sturm- und Drangzeit nur der eine Bruder die Bühne beherrscht, während der andere in ferner Perspektive erscheint. Die „Räuber“ dürfen ein Zweiheldendrama heißen, weit eher als Klingers „Simsone Grisaldo“. Denn wie zwei dramatisch ebenbürtige Mächte stehen sich Karl und Franz gegenüber. Es kann und es ist besonders in neuerer Zeit immer wieder geschehen, daß Franz und nicht Karl Moor den Mittelpunkt des Stückes bildet, nicht nur wenn eine stärkere künstlerische Begabung ihn darstellt. Der materialistischen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Franz zugänglicher und begreiflicher als Karls sittliches Pathos. Gerade indem Schiller in der uns geläufigsten unter den verschiedenen Fassungen seiner „Räuber“ die beiden Brüder niemals auf der Bühne zusammenführte, erweckte er den Eindruck, daß hier Gleiches gegen Gleiches kämpfe, auf der einen Seite der engelschöne, von einer Menge bewundernder Gefährten umgebene, von Amalia geliebte Karl und auf der anderen der Einsame, Gehaßte, von der Natur Benachteiligte, der doch geistesstark genug ist, seinen besser bedachten Bruder, das Genie nach dem Herzen des Sturm und Drangs, ins Verderben hinabzudrängen. Hätte Schiller diesen Widerpart Karls so kunstvoll wirksam gestalten können, wenn nicht etwas von dessen Gedanken in ihm selbst sich geregt hätte? Nur wer wie Schiller eine Zeit materialistischer Neigungen durchlebt hatte, war fähig, Franz Moor starkes Leben einzuflößen.

Kommt etwa in seinem Erstling Schiller nahe heran an Goethe, der von frühauf Gegensätze, die er in sich beobachtete, auf zwei Menschen seiner Dichtungen übertrug? Götz und Weislingen, Clavigo und Carlos, ja Faust und Mephisto bezeugen, wie Goethe — so nennt man es — sich selbst in zwei Menschen zu spalten pflegte, besonders wenn er sie auf die Bühne stellen wollte. Später wird ihm die naturwissenschaftliche Tatsache der Polarität zu einem Bilde für dies Verfahren. In seinem Innern erkannte er zwei Pole, die sich wechselseitig bedingten und bestimmten. Polare Gegensätze sieht er ebenso in der geistigen Welt wie in der Natur. Polarität bedeutet ihm ein entschiedenes Auseinandertreten, Gegensetzen, Verteilen, Differenzieren. Wie Plus und Minus verhalten sich die beiden Pole. Ist der Weg weit von solcher Gegenüberstellung zu der Antithetik, die in Schillers Denken und Fühlen waltet, die noch der Sprache Schillers ihre bezeichnendsten Merkmale schenkt? Tatsächlich gewinnt Schiller durch seine Antithetik eine Fähigkeit, Gedanken sauber zu sondern, wie sie bei Goethe

nicht besteht. Schon die Überschriften einzelner seiner philosophischen Abhandlungen sprechen für seine Kraft, in zwei gegensätzliche Begriffe entscheidende Tatsachen der Welterfassung zu bannen. So scheidet er Anmut und Würde, den naiven und den sentimentalischen Dichter, den Realisten und den Idealisten. Dem Dramatiker Schiller dient diese Art, die Welt zu schauen, wenn er den tragischen Gegensatz zweier Persönlichkeiten zu seinem stärksten und zu einem unversöhnlichen Gegensatz emportreiben will. Karl und Franz, später Karlos und Philipp, Maria und Elisabeth und endlich wieder die feindlichen Brüder Don Manuel und Don Cesar sind die gewichtigsten Belege. Solche Unbedingtheit tragischer Gegensätze wäre für Goethe unmöglich, sie wäre seiner Seele unerträglich gewesen. Wenn er eines Tages zugab, daß er nicht mehr widerstandsfähig genug sei, um unauflösliche Tragik künstlerisch zu gestalten, so war dies nur ein Zugeständnis, wie sehr ihm die schroffe Antithetik Schillers innerlich widersprach. Da zeigt sich, daß sein Grundsatz der Polarität anderes Lebensgefühl voraussetzt. Weil Plus und Minus unlösbar zusammengehören, sucht auch Goethe den Punkt, an dem seine polar entgegengesetzten Menschen trotz allem übereintreffen. Er findet Lösungen, wo Schiller sie ablehnt. Er führt — das gewichtigste Beispiel zu nennen — zuletzt Tasso in die schützenden Arme Antonios.



153. Kupferstich zu Goethes „Clavigo" im Gothaer Theaterkalender 1779

Weil Schiller den andern Weg ging, ist seine Tragik echter geworden als die Tragik Goethes. Er tat es auf Kosten der sittlichen Gleichberechtigung seiner dramatischen Gestalten. Ihm ist es von Anfang selbstverständlich, sie — wie man es mißbilligend nennt — in weiße und schwarze zu scheiden. Lange bevor ihm der kategorische Imperativ Kants aufgegangen und zum unverlierbaren Besitz geworden war, legt er den Maßstab seiner Vorstellungen von Sittlichkeit an sie. Er bewährt sich damit als Idealist der Freiheit im Sinne Wilhelm Diltheys. Auch bot ihm die Tragödie der Weltdichtung kaum einen Anlaß, es anders zu machen. Shakespeares Richard III. bewies ihm, daß er einen Bösewicht von der Art Franz Moors auf die Bühne stellen durfte. Ganz nach dem Sinn des Sturm und Drangs setzte Schiller unlessingisch hier eines seiner Geschöpfe als Ganzes neben eine Gestalt Shakespeares, in kühnem Wettbewerb, freilich ohne zu bedenken, ob die Weltanschauung des Jahrhunderts der Aufklärung solche Naturen genau so werte wie das Zeitalter Shakespeares oder nicht.

War Schiller sich überhaupt bewußt, daß seit kurzem eine neue, andere Art Wertung sittlicher Gegensätze im deutschen Drama sich ankündigte? Goethe leitete sie mit „Clavigo" ein, aber erst viel später sprach er theoretisch aus, wie sie gemeint ist. Im 15. Buch von „Dichtung und Wahrheit" nennt er dies frühe Drama einen Versuch, den Bösewicht auszuschließen, der aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edeln Natur entgegensetzt und sie zugrunde richtet. Carlos solle nur aus reinem Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken. Der Gegenspieler erweckt zwar die Tragik des Stückes, aber er tut es in ehrlichster Absicht, gewinnt also von seinem Standpunkt aus sittliche Berechtigung. Es beginnt hier der Weg einer tragischen Verkettung sittlich gleichberechtigter Kräfte. Goethe beschreitet ihn fortan gern. Das 19. Jahrhundert faßt ihn mehr und mehr als den einzig wahren und richtigen. Schopenhauer tut das und bekämpft zugleich

Schillers entgegengesetzte Auffassung von Recht und Unrecht im tragischen Vorgang. Hebbel greift in Erwägung wie in künstlerischem Schaffen diesen Gedanken Goethes auf. Die Tragödie wird allmählich aus einer sittlich wertenden Kunstform zu einem Versuch, gegensätzlichste Betätigungen und Gesinnungen zu verstehen, das Recht auch noch dessen zu ergründen, der für einen Bösewicht gelten darf. Sophistisch strebt sie zuletzt, Unrecht in Recht zu wandeln.

Schiller meidet das alles und bleibt so der Tragödie der Weltliteratur näher. Soll für Goethes umstürzendes Vorgehen abermals der Begriff der Polarität angerufen werden? Sicherlich legt der Begriff nahe, Gegensätze wie etwas Ebenbürtiges und Gleichberechtigtes zu fassen. Schwerer fällt ins Gewicht, daß Goethe auf eine pantheistische Weltauffassung lossteuerte, als er seinen „Clavigo" schrieb, und daß solcher Weltbetrachtung sittliches Werten von vornherein ferner liegt als dem Idealismus der Freiheit, dem sich Schiller zuwandte. Wer überall und in jeder Erscheinung etwas Göttliches erblickt oder etwas von Gottes Geist Beseeltes, beschränkt sich das Recht, zwischen Gut und Böse zu scheiden. Wirklich gewinnt Goethe erst unter Schillers Einwirkung wieder mehr Lust zu sittlichem Werten.

Schiller selbst kam nur einmal, in den Anfängen seines Philosophierens, pantheistischen Stimmungen nahe, in der „Theosophie des Julius", die er den „Philosophischen Briefen" von 1787 als Zeugnis aus seiner frühen Jugend einfügte. Sie trifft vielfach zusammen mit den Ansichten, die in Schillers erster Auslese von Lyrik, einer Vorläuferin seiner späteren Musenalmanache, von seinen Beiträgen vertreten werden, in der „Anthologie auf das Jahr 1782". Hier künden die Oden an Laura von einer Liebe, die ganz unsinnlich nur als Anziehungskraft der Geister gemeint ist, wie sie ebenso zwischen Männern bestehen kann. Sie ist der Grundstein seines jugendlichen Sinnierens, die rechte Arznei, die ihn von seinen materialistischen Anwandlungen befreit wie von dem trüben weltfeindlichen Pessimismus der Stimmungen Karl Moors. Entnommen ist der Begriff den Lehren der schottischen Philosophen. Gegen englische Vorkämpfer des Egoismus hatten die Schotten die Behauptung ausgespielt, in der Seele des Menschen bestehe neben dem Trieb zur Selbsterhaltung ein entgegengesetzt gerichteter nach Anschluß an die Mitmenschen, der ihrer Wohlfahrt zu dienen strebe, Altruismus also neben Egoismus. Symbolisch wurde Newtons Gravitationsgesetz auf diesen altruistischen Trieb übertragen. Wie durch die Gravitation die Körper, werden durch den Geselligkeitstrieb die Geister einander genähert. Schillers frühes Dichten drückt das mit den Worten aus: „Geisterreich und Körperweltsgewühle wälzet eines Rades Schwung zum Ziele." Beseligt von dem Gedanken, wird Schiller zu einem unermüdlichen Verklärer dieses Triebs, der den Menschen zum Menschen hinführt. Eines Freundes Freund zu sein, war ihm schon auf der Akademie als schönstes Erleben aufgegangen. Schmerzlich hatte er gelitten, wenn Augenblicke der Eifersucht diesen besten Lebensgewinn ihm zu rauben drohten. Bald sollte ihm in Christian Gottfried Körner ein hilfsbereiter Freund und Retter aus schlimmster Not erstehen. In der ersten Blüte ihrer Freundschaft sang dann Schiller sein Lied „An die Freude", die hymnische Verherrlichung alles dessen, was den Freund an den Freund kettet. Noch in Don Karlos und Posa klingt das nach.

Auch die „Theosophie des Julius" arbeitet mit der „Parabel der physischen Schöpfung". Was hier zum Preis der „Liebe" vorgebracht ist, verknüpft mit den Lehren der Schotten Anschauungen von Leibniz. Allein unversehens schleichen sich auch pantheistische oder vielmehr panentheistische Gedanken ein. Als unendlich geteilter Gott erscheint dem jungen Schwärmer die Natur. Naturbeseelung, wie sie für Goethe etwas Selbstverständliches war, blitzt hier bei Schiller auf. Etwas später, in den „Göttern Griechenlands" erscheint sie nur noch als schöne,



Euer Exzellenz werden von meinen Freunden zu Mannheim
meine Lage, bis zu Ihrer Ankunft, die ich leider nicht mehr
abwarten konnte, erfahren haben. Wenn ich Ihnen sage,
ich bin auf der Flucht, so habe ich mein ganzes Schiksal
geschildert. Aber noch kommt das schlimmste hinzu. Ich habe
die nöthigen Hilfsmittel nicht, die mich in den Stand setzten
meinem Mißgeschik Troz zu bieten. Ich habe mich von Stutt-
gardt meiner Sicherheit wegen schnell, und zur Zeit
der Großfürsten losreißen müssen. Dadurch habe ich meine
bisherige ökonomische Verhältniße plözlich durchrissen
und nicht alle Schulden berichtigen können. Meine Hof-
nung war auf meinen Aufenthalt zu Mannheim gesezt;
dort hoffte ich von Euer Exzellenz unterstüzt, durch mein
Schauspiel, mich nicht nur schuldenfrei als auch überhaupt
in bessern Umständen zu sezen. Dieses ward durch meinen
nothwendigen plözlichen Aufbruch hintertrieben. Ich
ging leer hinweg, leer in Börse und Hofnung. Es
könnte mich schamroth machen, daß ich Ihnen

Brief Schillers, geschrieben im Herbst 1782 nach der Flucht aus Stuttgart an Dalberg, den Intendanten des Mannheimer Theaters. München, Staatsbibliothek.

solche Geständnisse thun muß, aber, ich weiß, es ernied-
rigt mich nicht. Traurig genug, daß ich an mir die
gehässige Wahrheit bestätigt sehen muß, die jedem freien
~~Schwaben~~ Wachsthum und Vollendung abspricht.
Wenn meine bisherige Handlungsart, wenn alles das, was
Ew. Exzellenz meinen Karakter erkennen, Ihnen ein Zutrauen
gegen meine Aufrichtigkeit einflößen kann, so erlauben Sie
mir, Sie freimüthig um Unterstüzung zu bitten. So
höchst nothwendig ich izt die Vorschuß bedarf, den ich
von meinem Fiesko erwartete, so wenig kann ich ihn
vor 3 Wochen theaterfertig liefern, weil mein
Herz solange beklemmt war, weil das Gefühl meines
Zustands mich gänzlich von dichterischen Träumen zurükriß.
Wenn ich ihn aber bis auf besagte Zeit nicht nur
fertig, sondern, wie ich auch hoffen kann, würdig ver-
spreche, so nehme ich mir daraus den Muth, Euer
Exzellenz um gütigsten Vorschuß des mir dadurch

zustehenden Freiheit gehorsamst zu bitten, weil ich izt
wirklich mehr als jemals durch mein ganzes Leben, dessen
benöthigt bin.
Ich hatte ohnlängst noch 200 fl nach Stuttgart
zu bezahlen. Ich darf es Ihnen gestehen, daß mir
das mehr Sorgen macht, als wie ich mich selbst durch
die Welt schleppen solle. Ich habe so lang keine Ru-
he, biß ich mich von der Seite gereinigt habe. —
Dann wird mein Reisemagazin in 8 Tagen er-
schöpft seyn. Noch ist es mir gänzlich unmöglich mit
dem Geist zu arbeiten. Ich habe also gegenwärtig
auch in meinem Kopf keine Ressourcen. Wenn
Euer Exzellenz (da ich doch einmal alles gesagt habe)
mir noch 100 fl. vorstrecken würden, so
wäre mir gänzlich geholfen. Entweder würden
Sie dann die Güte haben, mir den Gewinst
der ersten Vorstellung meines Fiesko mir aufzu-

selbigen Abonnement zuzusprechen, oder sich mit mir über einen Preiß übereinkommen, der den Werth meines Schauspiels bestimmen würde. In beiden Fällen würde es mir ein leichtes seyn, (wenn meine izige Schuld die alsdann erwachsende Summe überstiege) beim nächsten Stük das ich schreibe die ganze Rechnung zu applanieren. Ich lege diese Meinung, die nicht als unständige Bitte sich darstellt, dem Entscheide Euer Excellenz also vor, wie ich es meinen Kräften zutrauen kann sie zu erfüllen.

Da mein gegenwärtiger Zustand aus dem Vorhergehenden hell genug wird, so finde ich es für überflüssig Euer Excellenz mit einer drängenden Vorstellung meiner Noth zu quälen. Schnelle Hilfe ist alles was ich izt noch denken und wünschen kann. Hr. Meyer ist von mir gebeten mir den Entschluß Euer Excellenz über allen Umständen mitzutheilen, und Sie selbst der Beschwerlichkeit mir zu schreiben zu überheben.

Mit uneingeschränkter Achtung nenne ich mich Euer Excellenz

wahrsten Verehrer

Frid. Schiller.

aber der Vergangenheit allein eigene Anschauung der Antike. Und wie hier Schiller romantische Lieblingsansichten vorwegnimmt, so drängen sich auch Vorstellungen jetzt ein wie die späteren Grundüberzeugungen der Romantik, das Universum sei ein Kunstwerk Gottes, die Natur spreche eine Chiffresprache, die das Wesen Gottes enthülle. Zumal Wackenroder und Schelling verfechten Gleiches.

Es ist eine Anschauungswelt, die sich früh bei Herder und bei Goethe vorbereitet. Schiller gibt sie rasch wieder auf. Als er vollends mit Kant in nahe Fühlung kam, wurde er immer unbedingter ein Vertreter des Idealismus der Freiheit und überließ pantheistisches oder panentheistisches Fühlen anderen. Gerade dem Tragiker diente das.

Allein schon vor der Zeit, die Schillers tragische Anfänge brachte, war von Goethe der Versuch gewagt worden, Dramen mit dem Gedankengehalt des Panentheismus zu füllen. Die „Räuber", höchste Leistung auf den shakespearischen Wegen des Sturm und Drangs, sind tatsächlich schon etwas Überholtes, wenn sie erscheinen. Ein neuer Typus der Tragik ist im Werden. Die großen Bruchstücke aus Goethes letzter Frankfurter Zeit wollen ihn verwirklichen. Freilich bleiben sie Bruchstücke. „Prometheus" setzt nur an, die panentheistisch gedachte Tragik zu leisten. Der Urfaust gewinnt zwar eine gewisse Geschlossenheit, aber gerade er überläßt die Aufgabe, die sich hier stellte, späterer Arbeit an „Faust". Der ganze „Faust" bietet dann endlich ein gewaltiges Musterstück der neuen Tragik. Allein er läßt immer noch die Frage offen, ob echte Tragödie auf dem neuen Weg erstehen kann. Uns will es heute mehr und mehr dünken, als sei Schiller dem wahren Wesen tragischer Kunst näher geblieben. Daß viele den „Faust" nicht im strengsten Sinn des Wortes Tragödie nennen wollten und wollen, verrät deutlich genug, wie schwer auf panentheistischem Boden Tragik zu gewinnen ist.

5. Religiöse Dichtung

Wenn Karl Moor erfährt, wie sein Bruder an dem Vater gehandelt hat, schwört er Rache. Zu Zeugen seines Schwurs macht er Mond und Gestirne, dann den mitternächtlichen Himmel, endlich den „dreimal schrecklichen Gott, der da oben über dem Mond waltet, und rächt und verdammt über den Sternen, und feuerflammt über der Nacht." Wenn er zuletzt erkennt, wie töricht es gewesen war, die Welt durch Greuel verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht halten zu wollen, beugt er sich vor der ewigen Vorsicht, deren Parteilichkeit er hatte gutmachen wollen. „Gnade — Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein allein ist die Rache" ruft er reuig.

Goethes Prometheus kehrt nicht mehr, wie er es getan hatte, als er noch Kind war und nicht wußte wo aus wo ein, sein verirrtes Auge zur Sonne, als wenn drüber wär, ein Ohr zu hören seine Klage, ein Herz wie seins, sich des Bedrängten zu erbarmen. Stolz kündet er:

> Hast du's nicht alles selbst vollendet,
> Heilig glühend Herz?
> Und glühtest jung und gut,
> Betrogen, Rettungsdank
> Dem Schlafenden dadroben.

Am Karfreitag 1773 schreibt Goethe an Johanna Fahlmer: „Einen so hohen heiligen Morgen haben wir noch dies Jahr nicht erlebt. Wie ich ans Fenster sprang und die Vöglein hörte und den Mandelbaum blühen sah und die Hecken alle grün unter dem herrlichen Himmel, konnt' ich Ihnen ... länger nicht vorenthalten, warmer Jugend gute Frühlings-Empfindungen, daran Sie sich erbauen werden, an dem heiligen Leben, mehr als am heiligen Grabe, hoff' ich."

Eine Welt scheint zwischen den Worten Karl Moors und den Äußerungen Goethes zu liegen. Sind indes Karls Worte mehr als bloße Worte? Ist Goethe schlechthin Naturalist (wie der Philosoph es nennt)

und Atheist? Wiederholt Karl nur, gedrängt von der schweren Erschütterung eines tiefstaufwühlenden Augenblicks, Wendungen, die für ihn keinen Sinn mehr haben? Ist bei Goethe religiöses Fühlen völlig in Naturgefühl aufgegangen? Stehen dort nur abgenutzte Formeln eines überwundenen, auch für Schiller erledigten religiösen Spiritualismus und Nazarenismus (nach Heines Ausdrucksweise), vertritt Goethe unbeengten Sensualismus, einen auf Sinnenfreude allein eingeschränkten Hellenismus? Meldet sich hier schon der „Heide" Goethe an, wie ihn die spätere Romantik nannte? Oder waltet da wie dort ein tiefreligiöses Gefühl, das von der Aufklärung nicht hat erdrückt werden können?

Im Zeitalter des Sturm und Drangs gewinnt das religiöse Leben von neuem eine Stärke, die unmittelbar nach der zweifelsfrohen Aufklärung erstaunlich scheinen mag. Gewiß hatte der Deismus der Aufklärung den Dogmenglauben untergraben und der strengen Scheidung der Glaubensbekenntnisse den Boden entzogen. So darf weder bei Goethe oder bei Schiller noch bei ihren Dichtergenossen die Bekenntnisfreude des 16. oder 17. Jahrhunderts vorausgesetzt werden. Allein festes Fußen auf den Grundbegriffen des Protestantismus war schon bei Hamann zu beobachten. Andere, wie Lavater und Jung-Stilling, suchen ihren Weg zu Christus im Gegensatz zu Hamann zu finden. Welche Macht der Pietismus noch besaß, bezeichnet Klopstocks Wirken. Doch abgesehen von diesen Erscheinungen des Lebens der Zeit ist die Frage nach dem Wesen Gottes, ist die Auseinandersetzung mit dem Gotte, den man erkannt hat oder erkannt zu haben glaubt, ein Mittelpunkt der Erlebnisse vieler. Die Werke, die von Goethe bis zu seinem Übergang nach Weimar veröffentlicht worden sind, scheinen das freilich kaum zu bestätigen, bestenfalls sein „Werther". Aber gerade in den letzten Frankfurter Jahren entsteht viel, das für Goethes Werden schwerer ins Gewicht fällt als das, was er gedruckt der Welt vorlegt. Wie stark es ihn beschäftigte, wie viel davon ihm noch halbgelöstes Problem blieb, ergibt sich aus dem Bruchstückhaften dieser Versuche; dann aus der Tatsache, daß er diese ganze Seite seines Schaffens nur wenigen zu zeigen wagte. Sie weist Fragen von weit tiefer einschneidender Bedeutung als die andere, bei deren Anblick die Welt bewundernd ihn den größten deutschen Dichter nannte.

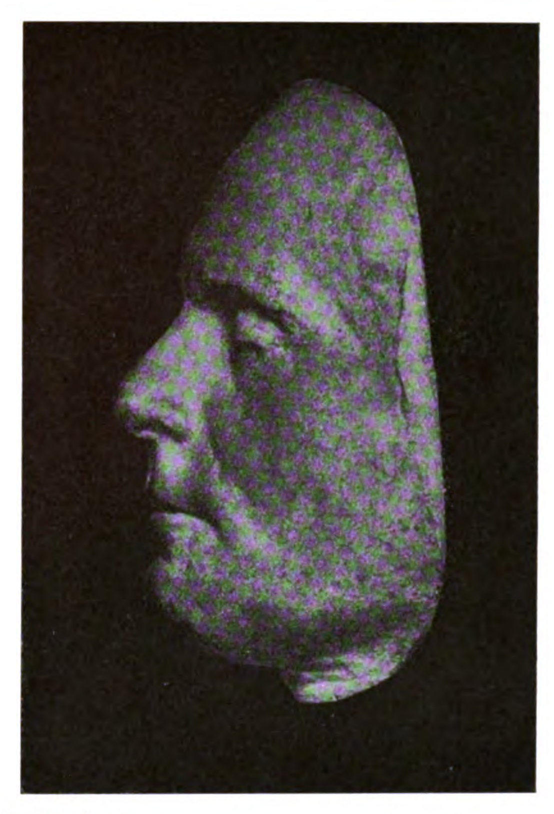
Dieser geheime Goethe der ersten siebziger Jahre ist ein Gottsucher. Oder vielmehr ein Gottgläubiger, der seinen Gott gefunden hat. Einem Bekehrungslustigen, der ihn für fester umschriebene christliche Dogmen gewinnen wollte, durfte Goethe am 26. April 1774 schreiben: „Lieber, du redest zu mir als einem Unglaubigen der begreifen will, der bewiesen haben will, der nicht erfahren hat. Und von all dem ist grade das Gegenteil in meinem Herzen." Wie Goethe diesen Gottglauben meinte, sagt derselbe Brief: „Und so ist das Wort der Menschen mir Wort Gottes, es mögens Pfaffen oder Huren gesammelt und zum Canon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals: Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Macchiavell. Darf aber auch zu jedem sagen, lieber Freund geht dir's doch wie mir! Im einzelnen sentirst du kräfftig und herrlich, das Ganze ging in euern Kopf so wenig als in meinen."

Das ist bejahender gemeint als die Beseitigung der Grenzen zwischen den Konfessionen, die von der Aufklärung gefordert wird. Irrationalistisch wird nicht nur das Gefühl gegen verstandesmäßige Gottesbeweise ausgespielt, vielmehr in dem Erlebnis, das Gott heißt, das eigentlich Entscheidende erblickt, in dem Unternehmen, dies Erlebnis über die Grenzen des Gefühls hinaus ins Licht des Verstands zu tragen, ein sicheres Fehlgehen. Längst hat man diesen Brief neben Fausts Worte in der Katechisationsszene gelegt. Es entspricht wirklich Goethes eigener Überzeugung, wenn für Faust hier Gefühl alles ist, Name nur Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut.

Ähnlich hatte schon in Rousseaus „Emile" von 1762 der Vikar aus Savoyen Gottesgefühl







154/55. **Totenmaske Lessings**

und Gottesbewußtsein gegen jeden Versuch ausgespielt, Gott durch den Verstand zu erfassen: „J'aperçois Dieu partout dans ses œuvres, je le sens en moi, je le vois tout autour de moi; mais sitôt que je veux le contempler en lui-même, sitôt que je veux chercher où il est, ce qu'il est, quelle est sa substance, il m'échappe et mon esprit troublé n'aperçoit plus rien." Goethe aber hat noch etwas hinzuzufügen. Er vertritt einen religiös-universalistischen Theismus, wie er einst im Zeitalter der Renaissance bei einzelnen Humanisten bestanden hat. So waren auf deutschem Boden Erasmus und Reuchlin, dann die Erfurter um Mutianus Rufus überzeugt, daß die Gottheit überall, auch in den verschiedensten Religionen und Philosophien, gleichmäßig wirke. Arnolds „Kirchen- und Ketzerhistorie" hatte Goethe geholfen, solche Überzeugung zu gewinnen. Im Urfaust bedingt das die Worte:

Die wenigen die was davon erkannt,
Die törig gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Scharf und deutlich scheidet sich Goethes Gottbekenntnis von Lessings Religionsbegriff. Es ist ein neues Zeugnis für das Wiedererwachen religiöser Anliegen in der Zeit des Sturm und Drangs, daß Lessing nach der „Emilia Galotti" sich theologischen Fragen zuwendet, die er früher nur gelegentlich berührt hatte. Wäre ihm der Gegenstand weniger wichtig gewesen, er hätte kaum 1774 die Veröffentlichung der „Fragmente eines Ungenannten" begonnen, des schärfsten Angriffs, den bisher innerhalb des Christentums der Glaube an die göttliche Natur Christi erfahren hatte. Hermann Samuel Reimarus, der „Ungenannte", erblickte im Ursprung des Christentums nur weltliche Absichten des Stifters und falsches Vorgeben der Jünger. Lessing



156/57. Iffland als Nathan. Umrißstiche von G. Henschel nach unmittelbar in der Theateraufführung angefertigten Zeichnungen.
(Aus dem Subskriptionswerk „Ifflands mimische Darstellungen", Exemplar der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Berlin)

führte die Schrift des verstorbenen Freunds der Öffentlichkeit zu, weil ihm selbst Klärung der Frage nach der Glaubwürdigkeit der Bibel dringlich geworden war. Mochte er auch lange nicht so weit gehen wie Reimarus, ihm genügte die aufklärerhaft immerhin unbefangene Quellenkritik der Bibel nicht, die im 18. Jahrhundert zustande gekommen war. Reimarus' Schrift hatte er gegen sie wie gegen die Strenggläubigkeit des Hamburger Hauptpastors Goeze zu verteidigen. In diesen bestechendsten Leistungen seiner Streitkunst bestand er auf seiner Überzeugung, daß Bibel und Religion zweierlei, ein Angriff auf die Bibel kein Angriff auf die Religion sei.

Von seiner vorgesetzten Behörde wurde ihm die Waffe seiner Gegenschriften entwunden. Er holte dafür die altgewohnte, seit langem beiseite gelegte seiner Bühnenkunst hervor und entwickelte in „Nathan dem Weisen", was ihm in Sachen der Religion das entscheidend Wichtige war. Lessing, der doch dem Drama eine unmittelbare sittliche Wirkung nicht zugebilligt hatte, mutete seinem letzten Stück solche Wirkung zu. Fragen der Religion erörtert es. Tatsächlich kündet es Sittlichkeit. Lessings ganze Auffassung der Ziele einer Religion kennzeichnet sich in dieser Wendung. Im Jahr 1779 veröffentlicht, bezeugt „Nathan", wie sehr die Zeit auf ein religiöses Drama hindrängte, bleibt indes hinter den Absichten zurück, die für Goethe im religiösen Drama sich schon ergeben hatten, ist also Denkmal einer Entwicklungsstufe deutschen Geists, über die der Sturm und Drang schon hinausgeschritten war.





158/59. Bilder von Gabriel Max zu „Nathan dem Weisen" in der Ausgabe Berlin 1868

Auf der dritten Novelle des ersten Tages von Boccaccios „Decamerone" baut Lessing sein Stück auf. Die Frage des Sultans Saladin, welche von den drei Religionen Judentum, Christentum, Islam, die wahre und echte sei, beantwortet Lessings Nathan wie Boccaccios Jude mit der Ringparabel. Aber er schenkt ihr einen neuen Sinn. Mutig schreitet er hinaus über das skeptische Ergebnis, daß der rechte Ring nicht zu erkennen sei. Mag das im Augenblick nicht möglich sein, mag der echte Ring die Kraft verloren haben, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, mögen — übersetzt man Lessings parabolische Sprache — die drei Bekenntnisse nicht mehr auf dem Boden wahrer Religion stehen, die Kraft kann wiedererweckt, die Religionen können auf diesen Boden zurückgeführt werden, wenn jeder seiner unbestochenen, von Vorurteilen freien Liebe nacheifert, wenn — wie Lessing es sonst ausdrückt — das Evangelium Johannis' „Kindlein, liebet einander!" zu neuem Leben erwacht. Sanftmut, herzliche Verträglichkeit, Wohltun, innigste Ergebenheit in Gott sind die Mittel, dem echten Ring seine Kraft wiederzugeben.

Der Bühnenvorgang, den um dieses Postulat Lessing legt, zeigt, wie es im Leben zu verwirklichen ist. Der weise Jude Nathan kann das leisten. Gern läßt sich Saladin von ihm belehren und auf den rechten Weg führen. Der Tempelherr ist schwerer zu lenken und sündigt gegen das Sittengebot wahrer Religion wie Lessing es faßt. Als voller Widerpart Nathans und von dessen Sittlichkeit erscheint der andere Hauptträger christlicher Religion im Stücke, der Patriarch von Jerusalem. So fährt das Christentum neben dem Mohammedanismus und vollends neben dem Judentum in „Nathan dem Weisen" übel. Scharf und spitz tönt das „Sei ruhig, Christ!", das dem Tempelherrn der Sultan strafend zuruft. Und wenn Nathan die Frage aufwirft, ob Christ und Jude eher Christ und Jude als Mensch seien, so weckt in Lessings Werk Nathan den Anschein, daß der Jude fähiger ist, Mensch in diesem hohen Sinn des Worts zu sein, als die Vertreter der andern Glaubensbekenntnisse. Lessings Werk, das machtvollste Denkmal des Humanitätsgedankens im Zeitalter der Humanität, billigt dem Christen das geringste Maß solcher Edelmenschlichkeit zu.

Lessing ist dem Christentum an anderer Stelle seiner späteren Kundgebungen gerechter geworden. Wird in seiner Religion das Religiöse fast ganz der Vernunft untergeordnet, er faßt die höchsten Wahrheiten des Christentums doch als einig mit seinen Vernunftforderungen, er erkennt in den Dogmen des Christentums die entwicklungsfähigen Keimzellen seiner religiösen Überzeugungen. Allerdings fordert er, daß um solcher Entwicklung willen das orthodoxe System des Protestantismus falle, daß der Kanon nicht länger als inspiriertes Ganzes von Offenbarungen Gottes gelte und der Begründung des Glaubens diene.

Der Entwicklungsgedanke stammt auch hier von Leibniz. Der Entwicklung setzt Lessing so wenig wie Leibniz eine Grenze auf Erden. Die Seelenwanderung gewährt nach Lessing dem Menschen die Möglichkeit, über den Tod hinaus eine aufsteigende Bahn zu wandeln.

Voraussetzung bleibt die Ansicht der Aufklärung, daß Schulung der Vernunft zu wahrer Sittlichkeit führe. Intellektuelle Höherentwicklung bedingt für Lessing auch sittliche. Aber der Blick, den er ins Jenseits hoffnungsvoll schweifen läßt, bedeutet nicht, daß der Mensch in dieser Welt das Gute tun solle, damit er in einer andern dafür belohnt werde. Verficht da Lessing die volle Selbständigkeit des mündigen Menschen, so scheint solcher Überzeugung zu widersprechen, daß er freien Willen nicht anerkennt. Er ist Determinist. Von dieser Seite berührt er sich mit Spinoza. Lessings Meinung, daß alle Vorgänge im Innern des Menschen wie Ursache und Wirkung miteinander verknüpft seien, daß in ihnen eine ebenso unabwendbare Kausalität herrsche wie im Laufe der Gestirne oder im Fall eines Körpers, klingt schon in der „Hamburgischen Dramaturgie" an.

Zur Begründung dieses Determinismus wählt Lessing Worte, die dem strengen Pantheismus Spinozas verwandt sind. Wirklich stempelte F. H. Jacobi nach einem Gespräch mit Lessing vom Jahre 1780 ihn zu einem Spinozisten. Wir scheiden heute feiner und möchten den späten Lessing bestenfalls dem Panentheismus zuweisen. Er denkt sich das Verhältnis der Dinge zu Gott wie das Verhältnis unserer Vorstellungen zum vorstellenden Ich. Die Welt ist mithin ein Gedanke Gottes. Sie ist in Gott enthalten, aber Welt und Gott decken sich nicht.

In diesem Sinn mag sich Lessing in der Unterredung mit Jacobi zu Spinoza bekannt haben. Das monistische „Hen kai pan" ist damals vielfach bei Denkern anzutreffen, die so wenig wie Lessing völlig auf Spinozas Boden stehen. Darum konnte Lessing auch der Ode „Prometheus" von Goethe zustimmen, wie Jacobi meldet, den Gesichtspunkt, aus dem das Gedicht genommen sei, als seinen eigenen Gesichtspunkt bezeichnen. Auch Goethe war Panentheist, als er die Ode schuf.

Er war aber damals auch schon auf einem Pfade, der über Lessing hinausführt. Auf den ersten Blick ergibt sich der Eindruck, daß Herder und mit ihm der junge Goethe Zug für Zug mit Lessings letzten Erkenntnissen übereintreffen. Herder verfolgt sein Lebtag die Humanitätsziele, die von Lessing aufgestellt worden waren. Religion bleibt auch ihm eine Schule der rechten Sittlichkeit. Auch er geht in der Betrachtung des Menschen und seiner Entwicklung von Leibniz aus und nähert sich Spinoza. Doch ein tiefeinschneidender Unterschied bleibt zwischen ihm und Lessing bestehen. Nicht Lessing, nur Herder (und abermals mit ihm Goethe) erblickt im Geiste etwas, das mit der Natur eine innere Gesetzlichkeit teilt. Entwicklung, von Lessing nach Leibniz zu einem Angelpunkt seiner Ansicht von Welt und Menschen gemacht, gewinnt in Herders Hand eine festere Gestalt, indem er diese Entwicklung an den Erscheinungen der Natur untersucht und indem er im Leben des Geistes aufzufinden strebt, was er an dem Leben der Natur beobachtet. So gelangt er zu dem Begriff der Selbstentwicklung des Geists. Ihn kennt Lessing noch nicht. Lessing beharrt bei einer Offenbarung, die dem Menschen gewährt wird und von außen in den Gang des Menschengeists eingreift. Wenn Lessing das All sich wie einen „organischen Körper" denkt, so erreicht er noch nicht die ganze Vorstellungsfülle, die sich für Herder mit der Annahme verband, daß der Geist ein Organismus sei.

Der junge Herder berührt sich, soweit Theologie in Frage kommt, weniger mit den letzten Absichten



Lessings als mit dessen Versuchen, Bibelkritik und Bibeldeutung zu geben. Hier aber konnte sein geschichtliches Intuitionsvermögen Lessing leicht überholen. Was auf organische Auffassung des Geistigen ausgeht, ist damals bei Herder am stärksten bei der Betrachtung von Kunst zu treffen. Shaftesbury, der Vorkämpfer solcher Auffassung, hatte gleichfalls den Blick nach dieser Seite gelenkt. Am stärksten macht sie sich zunächst bei Goethe bemerklich. Seine Schrift „Von deutscher Baukunst", das Denkmal, das er dem Schöpfer des Straßburger Münsters errichtet, arbeitet schon durchaus mit der Überzeugung, daß ein echtes Kunstwerk nach den Gesetzen eines Pflanzenorganismus sich bildet. Seinem Wesen entsprach es, solche Natursymbolik sich zu einem starken, sein Weltbild bis ins letzte bedingenden Erlebnis werden zu lassen. Neben Goethe erscheinen sie ja alle, auch Herder, auch Rousseau naturfremd.

Deutsche Lyrik hatte sich schon, zumal seit Brockes, tiefer und tiefer in die Landschaft hineingefühlt. Für Goethe ist Natur von Anfang an vor allem das, was in der Landschaft sich ihm weist. Wie ein Dichter aus früher Welt gibt er den einzelnen Erscheinungen der Landschaft etwas von menschlicher Seele. Schon vor Straßburg findet er für solche Vermenschlichung der Natur neue Ausdrucksformen. In Straßburg ersteigt das eine Höhe, die ihn zum rechten Gewährsmann späterer Naturphilosophie der Romantik erhebt.

Dies Menschenähnliche, das er in den Gegenständen der Natur fühlt, offenbart ihm die Gottheit unmittelbarer als der Mensch. Solche Sprache der Natur — wie Wackenroder es nennen sollte — lehrt ihn Gott erfühlen. So fühlt Goethes Werther die Gegenwart des Allmächtigen, wenn das liebe Tal um ihn dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis des Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen. Das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmer, der Mückchen schenken ihm dies Gefühl der Gottnähe. Das ist nicht mehr Brockes' Spüren nach dem Sinn der Schöpfung, es will nicht Gott danken, daß er die Welt so gut für den Menschen eingerichtet hat. Es ist Freude an dem Überreichtum der Natur, der als etwas Göttliches, als Zeugnis für Gottes Dasein hingenommen wird. Viel später legte Goethe dem Geist, der stets verneint, dem Gegenspieler des allbelebenden Gotts, Worte der Empörung über den unversieglichen Born solcher Lebenskraft in den Mund:

Und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden!
Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich,
Im Trocknen, Feuchten, Warmen, Kalten!

Dies ewig rege Leben feiern die Erzengel, wenn sie Gott zurufen, seine unbegreiflich hohen Werke seien herrlich wie am ersten Tag.

Solcher Reichtum des Naturlebens steht nicht mehr vor der Frage, ob er den Zwecken des Menschen diene. Auch kommen nicht bloß die außerordentlichen Gebilde der Schöpfung als Wunder Gottes in Betracht. Haller hatte, schon mit Verzicht auf teleologische Betrachtung der Natur, immer noch als solches Wunder den Elefanten bezeichnet und dessen „Knochenberg" wie ein Zeichen von Gottes Schöpferkraft gefaßt. Für Goethe entscheidet nicht das Wie der Dinge, mag er es auch ästhetisch werten, sondern schlechthin ihre Existenz, dann aber die Fülle von Lebenskraft, die sich in dieser Existenz zeigt. Alle Angst vor dem Daseinsreichtum der Natur ist verschwunden. Und so gilt auch das Triebhafte im Menschen als eine der unzähligen Auswirkungen naturhafter Lebenskraft, also als etwas Göttliches. Die bange Scheu, die wie der Protestantismus noch Kant oder Schiller vor dem Naturhaften im Menschen haben, besteht für Goethe nicht. Ihm ist es etwas Geheiligtes. In diesem Sinn stellt Heine mit Recht Goethe als einen Vertreter des „Hellenismus" den „Nazarenern" gegenüber, die ihren sinnlichen Bedürfnissen mißtrauen und sie bewußt unterdrücken oder verschleiern. Goethe nannte sich dank solchem Verhalten einen Befreier der Menschen. Rahel Varnhagen sprach ihm dies Wort gern nach. Heine kann es aus ihrem Munde vernommen haben.

Zieht Goethe nicht letzte Folgerungen aus Plotins Lehre, daß nur dort das Schlechte zu finden ist, wo Gottes belebender Geist nicht hindringt? Schon Worte des grundsätzlichen Verneiners Mephisto deuten



auf solche plotinische Ansicht vom Unwert des Nichtseins, der „steresis", der absoluten Negativität. Daseinsbejahung oder vielmehr Seinsbejahung herrscht bei Plotin wie bei Goethe.

Ekstatisch kündet Goethes Gedicht „Ganymed" die Freude am Reichtum des Daseins. Wieder ist Landschaftliches hier Sinnbild für die Daseinsfülle. Und aus dem Taumel des Gefühls, das der Frühlingsmorgen weckt, enthüllt sich auch diesmal dem Dichter sein Gott. „Ganymed" zeichnet den Weg, auf dem sich Goethe zu seiner Vorstellung von Gott durchringt. Ihm ist Gott nicht so sehr Schöpfer des Reichtums der Welt als das Eine, in dem sich alle Erscheinungen dieser schönen Welt verknüpfen, die eine Kraft, die er in ihnen allen verspürt. In „Ganymed" wird Gott zur Seele der Landschaftsstimmung. Frühling, der Geliebte, der mit tausendfacher Liebeswonne sich ihm ans Herz drängt, Blumen, Gras, Morgenwind, der den brennenden Durst des Busens kühlt, die Nachtigall, die liebend aus dem Nebeltal ruft: in ihnen allen fühlt er, was ihm Gott heißt. Und so hebt er sich zu Gott empor, getragen von den Gefühlen, die von der Landschaft in ihm geweckt werden.

Noch Fausts Bescheid auf Gretchens Frage „Glaubst du an Gott?" zeigt hin auf das ewigbewegte Leben der Landschaft, auf den Himmel, auf die Erde, auf die Sterne und auf das ewig geheimnisvolle, unsichtbar sichtbare Weben, das sich in ihr auslebt.

Diesen seinen Gott hat Goethe nach seinem eigenen Ebenbild sich gestaltet. Er ist Steigerung dessen, was er in sich fühlt. In seinen reichsten und schöpferlustvollsten Tagen gewinnt er seine Vorstellung von Gott. Nie wieder freilich, und mochte der Umkreis seiner Lebensbetätigung sich später noch so beträchtlich erweitern, mag Goethe gleiche Lebensfülle und Fähigkeit, ihr Ausdruck zu geben, in sich verspürt haben. Dicht drängt sich jeden Tag aufwühlendes Liebeserleben, Eingreifen ins Dasein seiner Umwelt, Genuß freundschaftlichen Verkehrs, Wandern in schöner Landschaft, Schrittschuhlaufen nach Klopstocks Vorbild, immer neues Erwägen der letzten Fragen des Daseins, in Gesprächen und in stiller Arbeitstube, und zu all dem dichtendes Formen dieser Übermenge von Eindrücken. Wirklich ist es, als genieße Goethe jetzt in sich selbst, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. So hat der Sturm und Drang sich das Leben und Treiben des Genies in traumhafter Sehnsucht ausgemalt. Goethe macht den Traum zur Wirklichkeit. Ist es ein Wunder, daß er in sich das zu fühlen meint, was ihm seinen Gott zu einem Gott macht? Gottgleich erscheint er sich selbst.

Uralte Überlieferung bezeichnet den Künstler als einen Gott. Die Renaissance sucht dies Gotthafte des Künstlers oder auch nur des Dichters in Sinnbilder zu fassen. Julius Cäsar Scaliger nennt den Dichter einen „alter deus". Shaftesbury nimmt ein anderes Sinnbild aus der Renaissance auf, wenn er den Dichter einen Prometheus nennt, der wie Gott gestalte. Shaftesbury verknüpfte mit diesem Symbol seine wichtigsten Vorstellungen von dem Wesen echtdichterischen Schaffens, seine Forderung, daß ein Dichtwerk die organische innere Notwendigkeit eines Ganzen aus der Natur in sich haben müsse.

Prometheus wird für Goethe auf einer langen Strecke seines Lebens zum Spiegelbild der wesenhaften Züge seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit. Er gibt ihm Worte, die das und jenes tiefste Geheimnis seiner eigenen Seele aussprechen. Prometheus in Goethes Frankfurter Bruchstück und in der Ode ist in echtem Sinn Goethe als selbst der Faust des ältesten Entwurfs. Prometheus ist eine Steigerung von Goethes Wesen, Faust ist zunächst Träger von gefährlichen Möglichkeiten, die auch Goethe drohten, die er aber überwunden hat. So kann er im ersten Anhieb Prometheus sein Bestes mitgeben, nicht aber dem Helden des alten Volksbuchs und Puppenspiels.

Prometheus leistet, was Goethe trotz allem Schaffensreichtum seiner letzten Frankfurter Zeit nicht vermochte: Er formt nicht Wortkunstwerke, er formt Menschen nach seinem Bilde als Plastiker; und diese Statuen können lebendig werden. Auch noch soweit in solchem Schaffen sich Goethes eigenes Künstlertum spiegelt, weist der Spiegel ein vergrößertes Bild. Mochte Goethe in seinen Gestalten lebendige Menschen erblicken, im Gegensatz zu einer Dichtung, die nicht gleiche Kraft besaß, lebendige Menschen zu zeichnen: all das bleibt doch nur bildhafte Rede. Prometheus aber ist der Mann der Tat, die zu Leben wird. Goethe



Prometheus.

Bedecke deinen Himmel Zeus
Mit Wolkendunst!
Und übe knabengleich
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn.
Und meine Hütte
Die du nicht gebaut,
Und meinen Heerd
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.
Ich kenne nichts ärmers
Unter der Sonn als euch Götter.
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern und Gebetshauch
Eure Majestät, und darbtet wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

Prometheus. Handschrift Goethes, wahrscheinlich aus dem Jahre 1774.
Aus dem Nachlaß J. H. Mercks, jetzt Universitätsbibliothek Leipzig.



Als ich ein Kind war
Nicht wußte wo aus wo ein
Kehrt mein verirrtes Aug
Zur Sonne als wenn drüber wär
Ein Ohr zu hören meine Klage
Ein Herz wie meins
Sich des bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir wider
der Titanen Übermuth
Wer rettete vom Tode mich
Von Sklaverey?
Hast du's nicht alles selbst vollendet
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
dem Schlafenden da droben.

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des beladenen
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten

Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal
Meine Herrn und Deine

Wähntest du etwa das Leben hassen
Ich sollte ~~in Wüsten fliehen~~
In Wüsten fliehen
Weil nicht alle Knabenmorgen
Blütenträume reiften.

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen
Genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich.

kann daneben immer noch Prometheus seine eigene Liebe für seine Geschöpfe leihen, ihm Stimmungen überlassen, die genau so ihm selbst zufielen, wenn er am Werke war.

Feindschaft zwischen Prometheus und Zeus fand Goethe in der antiken Überlieferung vor. Er gibt dem Prometheus des Aischylos neue Züge, die ihm religiöse Spekulation der Antike und ihrer Nachfolge bot. Prometheus ist der Menschenschöpfer, mag er — im Bruchstück; die Ode sagt das nicht — ihnen aus eigener Kraft auch nicht Leben schenken können. Er gewinnt dadurch, besonders in der Ode, etwas von dem Demiurgen, den als eine Mittelfigur zwischen Gott und dem obersten Weltbeherrscher Philosophie ansetzt, um den Ursprung des Bösen in der Welt nicht auf Gott selbst zurückführen zu müssen. Allein bei Goethe ist Zeus weit eher Vertreter des Bösen als Prometheus. Die Kennzeichen des Demiurgen bleiben dem Prometheus des Bruchstücks nur, soweit er und nicht Zeus den Menschen zum Menschen erzieht, ihm die ersten Schritte zu Kultur weist. Etwas weiter ist der Umfang seiner Leistungen in der Ode.

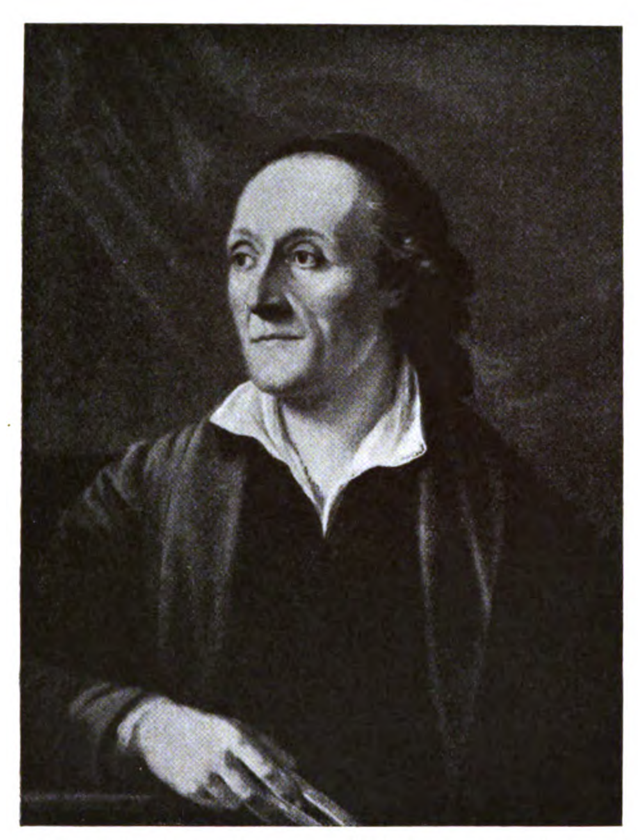
Im höchsten Sinn gibt sich hier das Bedürfnis des Zeitalters, hineinzuleuchten in die heilige Frühe der Menschengeschichte. Goethe überholt dank der schlichtkraftvollen Prägung nicht nur Geßner, auch Klopstock, den „Waldjüngling" von Gerstenberg, die Idyllen Maler Müllers. Das Grauen, das Geheimnis, das Notwendige des ersten Sterbens auf Erden gewinnt in den Worten von Goethes Prometheus echt goethisch eine um so lichtvollere Deutung, weil Prometheus sie seinem Lieblingsgeschöpf Pandora vortragen kann. Ebenso goethisch darf Prometheus, der Gegner des Olymps, Minerva „meine Göttin" nennen. Das Ewigweibliche ist für Goethe dem schöpferischen Genius unentbehrliche Hilfe.

Seiner Schöpferkraft sich bewußt, kehrt sich Prometheus gegen Zeus, der auch Schöpfer sein könnte, es aber nicht ist. Von den Merkmalen, die für den jungen Goethe sein Gottesbegriff gewinnt, hat dieser Zeus nichts an sich. Steigert vollends die Ode den Gegensatz zwischen Prometheus und Zeus, wird in ihr Zeus zu einem Geschöpf, das um nichts Prometheus überragt, das sich mit Unrecht Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen, so sondert Zeus sich noch deutlicher von dem Gott, an den auch der junge Goethe glaubte, dem er in „Ganymed" huldigte. Die Ode „Grenzen der Menschheit" müßte als unvereinbar mit den beiden frühen Dichtungen von Prometheus gelten, wenn dieser Zeus etwas von Goethes Gottesbegriff in sich trüge. Der Zeus, der unbedenklich den Dank des Prometheus entgegengenommen hat, während Prometheus doch alles selbst vollendet und nur als Betrogener dem Schlafenden da droben Rettungsdank dargebracht hatte, ist nicht Goethes Gott. Er ist auch nicht nur eine Steigerung von Aischylos' Zeus ins Schlimmere. Hier liegt andere Voraussetzung vor.

Goethe hatte sich von früh auf, schon unmittelbar nach Leipzig, gegen den Bekehrungseifer seiner frommen Freunde zu wehren. Lavater drängte ihn zu Christus hin. Wollte er doch ein Christusbild von Goethes Erfindung und Hand erreichen. Goethe erklärte ihm schon im November 1773 rund heraus: „Ich bin kein Christ." Goethe hatte, ehe er Lavater persönlich kennen und lieben lernte, den unüberbrückbaren Gegensatz seines Gottesglaubens zu dem Lavaters erkannt. In den Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1772 stellt das Goethes Besprechung von Lavaters „Aussichten in die Ewigkeit" fest. Später wiederholte Goethe immer wieder den Einwand, auch noch im 19. Buch von „Dichtung und Wahrheit": Lavater materialisiere das Übernatürliche. In einem Zeitalter, dem das Gefühl alles bedeutete, suchte Lavater seinen Glauben durch verstandesmäßige Erwägung zu begründen. Noch mehr: Er meinte eines unmittelbaren Erlebens von Wundern gewürdigt zu sein. Bei näherer Prüfung stellte sich meist heraus, daß er Taschenspielern zum leichten Opfer geworden war. Gerade weil Goethe willig an eine Welt neben der sichtbaren glaubte, wehrte er sich um so entschiedener gegen Lavaters Treiben.

Lavater war gewohnt, sich an einen gebeterhörenden Gott zu wenden. Er tat es bei kleinlichsten Anlässen. Genau so verfuhr der Freund Goethes aus der Straßburger Zeit, Johann Heinrich Jung-Stilling. Im 16. Buch von „Dichtung und Wahrheit" geißelt Goethe scharf Jung-Stillings Gewohnheit, Gott um Geld anzuflehen. Galt für Stilling doch die Er-





160. Joh. Caspar Lavater. Bildnis von Oelenhainz. Zürich, Pestalozzianum

füllung dieser Bitte als Beweis für das Dasein Gottes. Sind die Verse der Ode „Prometheus", die fast materialistisch über grundlosen, dem Schlafenden da droben dargebrachten Dank spotten, so scharf ausgefallen, weil Goethe solchen Mißbrauch des Gebets bekämpfen wollte und die, denen solche Auffassung von Gott richtiger schien als Goethes pan-entheistischer Glaube?

Nach Goethes eigener Darlegung im 14. Buch von „Dichtung und Wahrheit" sollte sein Drama „Mahomet" zwar eine Rettung werden, aber auch zeigen, wie der Religionsstifter, bestrebt, seine Lehre auszubreiten, das Himmlische, Ewige in den Körper irdischer Absichten einsenkt. Er habe dabei an Lavater und an Basedow gedacht. Mag das richtig sein oder nicht, die Hymne „Mahomets Gesang" verklärt im Bilde eines Stroms den echten religiösen Genius, der weltbejahend die Menschen zu Gott hinleitet. Abwehr ist das, gerichtet gegen alle, die dem religiösen Genius Weltverachtung und Askese zumuten. Es beweist, wie wichtig dieses Fragengebiet damals für Goethe war. Wenn der religiöse Genius in der Hymne Züge des Genies Goethe trägt, wenn das ganze Gedicht auch losgelöst von seiner ursprünglichen Bestimmung schlechthin nur als Abbild eines Genius überhaupt und besonders eines Dichtergenius gelten kann, so beweist das nur von neuem, wie stark Goethe hier seine eigene Sache verficht, wie sehr er überzeugt war, ein besserer Führer zu Gott zu sein als die, die ihn zu ihrem Gott bekehren wollten.

Christus hatten sie ihm gepredigt. Er hatte ihnen nicht Folge geleistet. Waren sie selber fähig, Christus richtig zu würdigen? Hätten sie Christus wiedererkannt, wenn er wieder auf der Erde erschienen wäre? Die vorhandenen „Fetzen" des erzählenden Bruchstücks vom „Ewigen Juden" sind nur zum geringsten Teil Dichtung von Ahasver. Und fast gar nichts von den Absichten, die nach dem 16. Buch von „Dichtung und Wahrheit" diesem unausgeführten Plan innewohnten, ist in ihnen ausgedrückt. Gegeißelt wird das schulgerechte Christentum, dann das Sektiererwesen, aber auch der zweifelsfrohe Deismus der Aufklärung. Christus fremd sind für Goethe sie alle. Ihnen stellt er sein Bild von Christus entgegen, das großartig Kühnste, was von Goethe in seiner Frühzeit geschaffen worden ist. Göttliches und Menschliches mit starker Hand zusammengedrängt, im vollen Widerspruch zu Klopstocks sentimentalisierend verklärender Übergeistigung. Naturhaft ist das gesehen, wie Goethe Natur empfand. Dieser Christus lebt und weckt nicht Ekstasen. Ihm fehlt der übersinnliche Schimmer. Goethe gibt ihm Gefühle, wie er selbst sie in Christi Lage in sich getragen hätte. Von einer Verbürgerlichung

Christi könnte die Rede sein, wäre nicht solche Versetzung ins lebendigst Menschliche zu ihrer Zeit ein gefährliches Wagnis gewesen.

Etwas von Hans Sachs' schlichter Vermenschlichung des Göttlichen ist zu spüren. Aber wenn bei dem Nürnberger Schuster Gottvater mit weiten Ärmeln und Falten Kinderlehre hält, verharrt alles noch meilenfern dem Wagnis, in Christi Mund den Ausdruck von Goethes Weltbild zu legen. Weltwirrwesen, das doch nie ganz zu verstehen ist, das Bedürfnis, aus solchem Wirrsal die Menschen zu erlösen, die Erkenntnis, daß trotz Christi Kreuzestod alles geblieben ist wie einst. Und all das warm eingebettet in ein mächtiges Gefühl der Liebe Christi zu dieser Menschenwelt, das getragen wird von dem Bewußtsein wechselseitiger Sehnsucht des Erlösers nach den Erlösungsdurstigen, der aus tiefem Drang zu ihrem Erlöser Flehenden nach ihm.

An Hans Sachs erinnert auch die Versform. Es ist ja nicht der echte Knüttelvers des alten Meisters, vielmehr was im 18. Jahrhundert sich schon vorher als Knüttelvers gebildet hatte. Deutscher Vorzeit seit Straßburg liebevoll zugekehrt (die Wendung „Deutschheit emergierend" benutzte Goethe später einmal, die Straßburger Zeit zu charakterisieren) ist Goethe in dieser Jugendzeit. Hans Sachs erscheint ihm, wie bald darauf das Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" es meint: „Nichts verlindert und nichts verwitzelt, Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt"; das ist auch Goethes Losungswort in einem Augenblick, der das Rokokohafte und dessen Geistreichelei überwinden will. Derbheit ist jetzt das Schlagwort. Als ehrlichen Huronen gibt sich Goethe. Mit der Sturm- und Drangstimmung ging ihm das bald verloren. Vorläufig aber sind ihm festes Leben und Männlichkeit, innere Kraft und Ständigkeit wert; das ist schon im „Götz" zu erkennen. Darum auch fühlt er sich berufen, in den Fetzen vom Ewigen Juden ein kräftiges Wort gegen Mißbräuche des kirchlichen Lebens seines Zeitalters auszusprechen. Gleiche Derbheit, gleiche schonungslose Offenheit waltet in den Gesprächssatiren der letzten Frankfurter Zeit.

Den großgedachten Bruchstücken stehen sie auch von anderer Seite nahe. Sie ergänzen sie; zuweilen weisen sie auch die Kehrseite. Goethes Prometheus und sein Satyros sind Pole, die einander bedingen, verhalten sich wie Plus und Minus. Gottgleich fühlen sich beide. Und ist Satyros auch nur ein Betrüger, der im Gewand eines Halbgotts bequem sein sinnliches Gelüsten befriedigen kann, er findet gleichwohl hymnische Worte, die Entstehung der Welt ungefähr so zu zeichnen, wie es Herder kündete und wie es Goethes Vorstellung von dem Überreichtum ringender Lebenskraft der Natur entspricht. Das gottähnliche Genie besieht sich im Spiegel und merkt, wieviel Verwandtes es hat mit den wilden Schwarmgeistern, die ihm sonst nur verächtliches Lächeln ablocken wegen ihrer übersteigernden Nachäffung wahrer Genialität. Das lästige Gefolge, das einer großen Persönlichkeit sich aufdrängt, verkörpert sich in Satyros. Aber etwas von den Hieben, die ihn treffen, fällt auch für Rousseau, Hamann, Herder ab, deren Worte er geläufig wiederholt. Ja Goethes Ironie macht vor Goethe selbst nicht halt. Wenn Satyros dem Einsiedler das Kruzifix nimmt, es in den Bach wirft und über das Schnitzbildlein, Querhölzelein schimpft, so tut er ungefähr das, was Goethe im Widerstand gegen seine bekehrungslustigen Freunde zu tun pflegte. Des Satyros Ruf „Gott ist Gott, und ich bin ich", klingt er anders als des Prometheus Worte: „Ihr Wille! Gegen meinen! Eins gegen Eins! Mich dünkt es hebt sich"?

Auf dem Wege von Prometheus zu Satyros steht „Künstlers Erdewallen", auch ein ironischer Hinweis auf die Kehrseite des künstlerischen Schöpferbewußtseins. Das Gegenstück „Künstlers Vergötterung" entkräftet den Vorwurf nicht, daß die Welt den Genius darben läßt; nur dem Toten wird Vergötterung zuteil. Immerhin hebt die naturalistisch echte Schilderung des Erdewallens eines großen Künstlers sich über die vielen Dramen hoch empor, die seit der Romantik durch Darstellung des Lebenselends von Künstlern auf die Tränendrüsen der Zuschauer zu wirken suchten. Gleiches erreicht Goethe durch die knappe Form der beiden Stücke. Es sind dramatische Epigramme.

Wie aus dem Stegreif hingeworfen sind sie und ebenso die Farcen um „Satyros". Was Goethe mißfällt, wird hier karikiert. Augenblicke der Verspottungslust leben sich aus. Schwer fällt es heute dem spürlustigen Deuter, alle Anspielungen etwa des „Jahrmarktsfests zu Plundersweilern" richtig zu erklären. Der muckerhafte Schleicher, den in „Pater Brey" Goethe aufs Korn nimmt, ist nur durch diese Farce im Gedächtnis der Nachwelt geblieben. Die Satire gegen den aufklärerischen Theologen Bahrdt ergänzt das Bild von Goethes religiöser Vorstellungswelt. Gut herderisch wehrt sie sich gegen Umdeutung



161. Das Neueste von Plundersweilern. Aquarell von Georg Melchior Kraus, 1781. Schloß Tiefurt

der Evangelisten ins modern Alltägliche. Gegen den Wunsch, weite geschichtliche Entfernung willkürlich auszuschalten und Menschen aus längstvergangener Zeit mit dem Lebensgefühl einer kleinlichen Gegenwart auszustatten, kehrt sich ebenso die Gesprächssatire „Götter, Helden und Wieland". Beidemal leistet Goethe sich den Scherz, die zeitgemäßen Kleinmaler mit ihren echten Modellen zusammenzuführen und sie über deren ungefüge Größe erschrecken zu lassen. Die Evangelisten wie die antiken Götter und Helden sind ins Derbkräftige, Huronenhafte hinüberstilisiert. Vor allem Herkules wird hier unter Goethes Hand zum rechten Kraftkerl des Sturm und Drangs. Goethe hatte da später manches zurückzunehmen. Viel von dem, was die Satire gegen Wielands Griechen einwendet, wäre auch gegen Goethes „Iphigenie" auszuspielen.

Urwüchsig derbe Komik will ja das alles sein. Fastnachtspiel nennt sich ausdrücklich eine der Farcen. In ihrer Gesamtheit bedeuten sie ein Vorwärtsschreiten des deutschen Lustspiels. Im Gegensatz zur Neigung der Zeit, das Lustspiel immer mehr ins Schauspiel übergehen zu lassen, üben sie aristophanisch frechen Spott. Sie sind gewiß weit mehr bloß Literatur als die dramatischen Schwänke des Hans Sachs. Aber gerade deshalb nehmen sie den kommenden Versuchen der Romantik, eine deutsche Komödie im Sinn des Aristophanes zu zeitigen, manches vorweg.

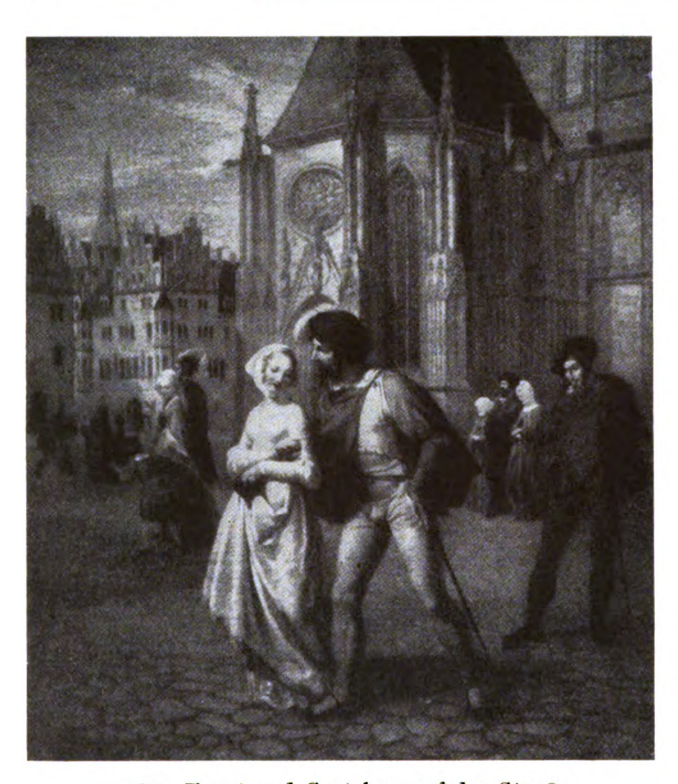
Goethe hat das Lustspiel, das er hier vorbereitete, nie geschrieben. Was an Verwandtem in den ersten Jahren nach dem Abschluß seiner Sturm- und Drangzeit folgt, weist eher blassere Züge. Auch verdrängt die Absicht, das deutsche Singspiel auf neuen Boden zu stellen, das Lustspiel aus Goethes Arbeitsbereich. Frucht dagegen trägt, was ihm beim Niederschreiben der Farcen zufällt, unmittelbar im „Faust". Schon der Knüttelvers, den er dem „Faust" zuzumuten wagt, wird ihm durch die Satiren geläufig. Die komischen Episoden des Urfaust, voran der Auftritt, der mit dem Studenten Mephisto zusammenführt, die sogenannte Schülerszene, dann der Auftritt in Auerbachs Keller (im Urfaust noch nicht in Versen), Frau Marthe endlich: das alles ist in den starken und festen Strichen gezeichnet, die in den Farcen Goethes ironischer Humor sich aneignet.

Der Urfaust geht von dem Fragengebiet der großen Frankfurter Bruchstücke aus. Das erste Selbstgespräch und die Erscheinung des Erdgeists sind abermals Auseinandersetzung von Goethes Suchen nach seinem Gott. Der Erdgeist, mythische Schöpfung von Goethes Hand,

vielleicht angeregt durch den Spiritismus des nordischen Sehers Swedenborg, den auch Goethe hochschätzte, zeugt für Goethes Bedürfnis, etwas Göttliches erdennah zu fassen und zu gestalten. Gott bleibt neben dem Erdgeist bestehen. Kann doch Faust meinen, als Ebenbild Gottes dem Erdgeist ebenbürtig, ja wohl gar überlegen zu sein. Aber unfaßlich wie Gott bleibt ihm auch der Erdgeist. Und wie wenig das Ganze Gottes in seinen Kopf geht, zeigt die Katechisationsszene. Nur an diesen beiden Stellen des Urfaust stehen die religiösen Erkenntniswünsche Goethes im Vordergrund. Fast alles Übrige gehört in das Bereich des Motivs vom geliebten und verlassenen Mädchen. Kaum eine Andeutung verrät, wie in den Kosmos des Urfaust Mephisto eingefügt ist. Soll er als Sendling des Erdgeists gelten? Überhaupt ist fast alles Übernatürliche möglichst in Natürliches umgedreht. Dieser Teufel arbeitet mit recht menschlichen Mitteln, gestattet bestenfalls Taschenspielerkunststücke mit betrunkenen Studenten. Sichtlich meidet Goethe, was er in Italien an der Hexenküche leistet, später beim ersten Auftreten Mephistos in der breiten Ausmalung von Fausts Zauberermacht: das Menschliche zugunsten des Wunderbaren einzuschränken.

Mit überwältigender Kraft setzt sich dies Menschliche durch in dem Ablauf von Fausts und Gretchens Schicksal. Leidenschaft, die in Untreue ausklingt, zu späte Reue, vernichtendes Bewußtsein, ein wertvolles Menschenkind ichsüchtig zugrunde zu richten: kein Erlebnis scheint den jungen Goethe gleich stark bewegt zu haben. Wie und wann ihm dies Erlebnis geworden war, berichtet Goethe noch spät aus liebevoll erhöhender Erinnerung, Dichtung mit Wahrheit mischend, in der Darstellung seines Lebens. Alle Gründe, die ihn dazu getrieben haben, Friederike Brion zu verlassen, bekennt „Dichtung und Wahrheit" so wenig wie die gesamten Ursachen, die ihm nahelegten, Lili Schönemann nicht zu seiner Frau zu machen. Aber wenn Lili eine lange Reihe von Huldigungen in Goethes Dichten zuteil werden sollte, wenn er sie, so versteckt, daß nur der gute Kenner es merkt, immer wieder nachzeichnet, wo bezwingend reizvolle Frauen ihm glücken: die Erinnerung an Friederike weckt in Goethe dauernd Reue, er möchte gut machen, was er verbrochen hat, indem er den untergehen läßt, der Gleiches verbricht. Weislingen, Clavigo und Faust sind die sichtbarsten Träger dieses Reuegefühls. Konnte es sich stärker äußern, als indem das Genie des Sturm und Drangs nach dem Höchsten langt, als Mensch erreichen will, was nur der Gottheit gehört, indes an der Tatsache scheitert, daß es eine Mädchenblüte zerstört hat? Denn mag Goethe im Alter auch behauptet haben, daß er von Anfang an seinen Faust über das Ende des ersten Teils (es ist auch das Ende des Urfaust) hinausführen wollte, der Urfaust, wie er heute vorliegt, läßt kaum eine andere Deutung zu als die eines auch für Faust vernichtenden und sein Erdenleben abschließenden Ausgangs.

Die Haltpunkte dieses Ablaufs hat Goethe mit der kraftvoll zupackenden, das Letzte und Wesenhafteste in wenige Striche zusammenfassenden Kunst verlebendigt, die ihm in seiner Jugend zu Gebote steht. So wenig ist ihm je wieder etwas gleich Starkes und gleich Gefülltes geglückt, daß immer noch diese Teile der ganzen großen Faustdichtung den eigentlichen Mittelpunkt darzustellen scheinen, daß sie von Anfang an das Bild von Goethes „Faust" bestimmt haben, wie es im Bewußtsein der Welt besteht. Es ist ja ein sprungweises Fortschreiten von Haltpunkt zu Haltpunkt, kein allmählich vorwärtsdringendes Abzeichnen. Eine Fähigkeit, nur den entscheidenden Augenblick in volles Licht zu setzen, alle Bindeglieder ohne Schaden auszuschalten, wie sie dem Volkslied im Lauf seines Werdens zufällt. Sprünge und Würfe sagte Goethes Jugendzeit dem Volkslied nach. Die Zeit streift dem Volkslied auf seinem Wege von Mund zu Mund alles Entbehrliche ab und läßt ihm nur, was unverwitterlich ist. So hält der Urfaust nur die wesenhaften Augenblicke fest. Gespräch weniger Menschen oder auch lyrischer



162. Faust und Gretchen auf der Straße.
Gemälde von H. Näke. Dresden, Privatbesitz.
Erwähnt von Goethe in dem Aufsatz „Nauwerck, Bilder zu Faust".
Über Kunst und Altertum 6. Bd. 2. Heft 1828. S. 428—429

Erguß einer einzigen Gestalt bezeichnen diese Wendepunkte. Kurz, fast wie bei Lenz, wird das einzelne Bild. Rasch geht es von Ort zu Ort. Aber wenn Lenz, wenn auch Goethe im „Götz" zuweilen viele Menschen auf die Bühne stellt, so gewinnt im Urfaust, der alles größere Aufgebot von Menschen den späteren Teilen des „Faust" überläßt, die Führung der Auftritte innere Notwendigkeit, gerade weil sie mit wenigen Ausnahmen nur zwei Menschen oder gar nur einen reden lassen.

Die Wortkunst des Urfaust setzt zwischen Verse Auftritte in ungebundener Rede und läßt in dieser Gestalt das Ganze austönen. Nicht nur Komik verzichtet auf den Vers, auch allerstärkste Erregung: das echt sturm- und dranghafte Toben Fausts in dem Auftritt, der jetzt „Trüber Tag. Feld" überschrieben ist, das Grauen der Kerkerszene. Innere Notwendigkeit bedingt solchen Wechsel, wie bei Shakespeare. Wirklich hatten sie alle, die jungen Shakespeare des Sturm und Drangs, gerade nach dieser Seite ihr Vorbild Shakespeare nicht nachgebildet, sondern sich nur der ungebundenen Rede bedient, als wäre Wielands Übertragung und nicht der echte Shakespeare das Maßgebende gewesen. Auch „Götz" macht es so. Der Urfaust erreicht, was noch für lange Zeit dem deutschen Drama fremd bleiben sollte. Er überholt den jüngern „Nathan" Lessings. Aber er blieb in Goethes Pult verschlossen. Und so bestimmte „Nathan" die Wortgebung des deutschen hochklassischen Dramas. Es arbeitet mit dem Blankvers. Es gewinnt für die deutsche Bühne wieder ungebundene Rede; seit dem Absterben des Alexandriners war sie hier aufgegeben gewesen.

Goethes Frankfurter Bruchstückdramen eröffnen der Bühne vor „Nathan" neue Möglichkeiten ungebundener Rede. Neben den Knüttelversen des „Faust" stehen die freien Rhythmen des „Prometheus". Auch „Mahomets Gesang", der doch ursprünglich als Teil des Dramas von Mohammed gedacht war, hat diese Form. Deutscher Formwille setzt sich da unbeengter durch als in den Dramen, die ringsum entstehen. Aber was er da erwirkt, ist vielen lange unzugänglich geblieben und daher kaum zu einer unmittelbaren Nachwirkung gelangt. Als es hervortrat, war Goethe selbst schon zu Blankversdramen abgeschwenkt. Nach ihrer Gestalt, aber auch nach ihrem Gehalt stehen sie den Frankfurter Bruchstücken fern. Sie verraten nicht, daß der junge Goethe in Dramen die letzten und höchsten Rätsel des Lebens hatte deuten wollen.

6. Freie Rhythmen, Reimlyrik, Werther

Einen guten Teil der Auseinandersetzung mit seinem Gottesbegriff birgt der junge Goethe in lyrische Dichtung. Wohl auch weil dieser Gottesbegriff sich gegen jede begrifflich scharfe Umgrenzung wehrte, weil er nur aus tiefster Aufwühlung des Gefühls zu erleben war, nutzen solche lyrischen Bekenntnisse die neue, von Klopstock dem deutschen Dichter geschenkte Form der freien Rhythmen. Sie setzen Klopstocks Werk fort.



163. Valentin-Szene aus dem „Faust". Gemälde von Delacroix aus dem Jahre 1847. Paris, Louvre

1771, im Geburtsjahr des Sturm und Drangs, erscheinen zum erstenmal die „Oden" Klopstocks in einer Sammlung, die von Klopstock selbst besorgt worden war. Ist wirklich mit dieser ersten großzügigen Kundgabe deutscher Odenkunst das Reich der Ode auch schon an seinem Ende angelangt? Tatsächlich ist die Nachfolge Klopstocks nicht zahlreich, die in den Tagen des Sturm und Drangs sei's die Strophen des Horaz, sei's nach Klopstocks Vorbild Abwandlung dieser Strophen verwertet. Allein die freien Rhythmen leben sich desto kraftvoller aus. Sie bilden ein Gegengewicht zu den gereimten volksliedartigen Sängen, die gleichzeitig wieder in den Vordergrund treten und in vollem Widerspruch zu dem ästhetischen Glaubensbekenntnis der jüngsten Vergangenheit eigentlicher Ausdruck lyrischer Gehalte werden wollen.

Die Bedeutung, die trotzdem damals die freien Rhythmen in deutscher Lyrik gewinnen, war einer Auffassungsweise unverständlich, die noch vor kurzem herrschte und diese echtest deutsche Form nicht hoch bewertete. Das hat sich in jüngster Zeit geändert, dank vor allem der gerechtern Würdigung, die den Hymnen Hölderlins erstanden ist. Auch die Zeit von Goethes Jugend, voran er selbst, beschreitet in freien Rhythmen die Gefühlsbezirke, die mit höchsten und stärksten innern Erlebnissen zusammenhängen.

Sicherlich lenkt Herder, einstimmig mit Hamann, deutschen Sang mit starker Hand auf das Volksliedartige hin. Es hieße aber ihn gründlich mißverstehen, wenn der Anschein geweckt würde, daß er nicht ebenso die Oden Klopstocks den jungen Dichtern zum Gegenstand des Wettbewerbs gemacht habe. Und innerhalb dieser Oden besonders die freirhythmischen. Für diese lyrische Form hatte er sofort Verständnis. Er meinte auch zu erkennen, welche Art von Lyrik ihnen am besten taugt. Dithyramben, wie sie sonst dem



164. Friedrich Leopold Graf Stolberg. Aquarellierte Bleistiftzeichnung aus der Lavater-Sammlung. Wien, Nationalbibliothek.

Deutschen der Aufklärungszeit nicht glücken wollten, noch wenn er ausdrücklich dithyrambisch zu dichten vorgab, fand Herder in Klopstocks freirhythmischen Schöpfungen am glücklichsten verwirklicht.

Besser freilich verzichtet, wer nicht mißverstanden werden will, auf die Worte Dithyrambus und Ode, wenn die Lyrik der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu ergründen ist. Er darf dann behaupten, daß zwei Strömungen nebeneinander bestehen: Die gereimten Sänge, mehr oder minder verwandt mit dem Volkslied, und zwar nicht nur mit dem deutschen. (Ihnen reihen sich die Balladen an; sie unterstützen sogar kräftig das Werden des volksliedartigen Sangs.) Dann die freirhythmischen Dichtungen, ihrem ganzen Wesen nach die rechte Ausdrucksform eines Zeitalters von barockhafter Steigerung des Gefühls, von unverkennbarer Neigung zu ekstatischem Schwung.

Träger der Lyrik des Zeitalters sind neben Goethe einige, nicht alle Stürmer und Dränger (weder Klinger noch Wagner ist lyrisch veranlagt), dann die Genossen vom Göttinger Hain, die eigentliche Gefolgschaft Klopstocks.

Die an Horaz anknüpfende Ode war den Göttingern um Klopstocks willen wichtig. Allein soweit sie Dauerndes zu schaffen hatten, kamen ihre Oden am wenigsten in Betracht. Ihr Enthusiasmus fußte nicht in starker Leidenschaft wie bei Klopstock. Friedrich Leopold von Stolberg fahndet nach Gegenständen und Menschen, gegen die er sich ereifern kann. Seine Stimmungsode gerät leicht ins Tränenselige. Voß gibt der Stimmungsode lebendigern Inhalt. Hölty liebt elegische Tönung und bannt in die Ode, was ihm auch sonst am besten glückt: Landschaftsstimmung. Der leichte Fluß seiner horazischen Verse zeigt ihn auf dem Wege von Klopstock zu Hölderlin. Miller, auch Joh. Friedrich Hahn leistet ihm Gefolgschaft, dann Schubart. Später treibt Matthisson das weiter. Goethe meidet das Horazische. Wenn er in dem Eingang seines Bruchstücks „Mahomet" Rhythmen bringt, die an Horaz erinnern, so bleibt das Ausnahme. Gleich klopstockisch tönt Goethes Wort sonst nie.

Allein auch im freien Rhythmus entzieht Goethe sich rasch dem Brauche Klopstocks. Die Oden an Behrisch sprechen freilich nur für die allseitige Empfänglichkeit des Leipziger Goethe. Sie übertreiben, sie erheben Leipzig zu einem „Gebärort Schädlicher Insekten", zu einer „Mörderhülle ihrer Bosheit". „Am schilfigten Ufer Liegt die wollüstige, Flammengezüngte Schlange, Gestreichelt vom Sonnenstrahl." Ist das schon Parodie? Etwas Parodistisches entsteht auch noch, wenn Goethe, von Herder angeregt, nachdem er sich in das angebliche Vorbild der freien Rhythmen, in Pindar, eingelesen, „Wanderers Sturmlied" gestaltet. Die umfangreichen Perioden wetteifern mit Klopstock. Indem Goethe das entscheidende Wort einer weithin sich erstreckenden Satzreihe erst im letzten Augenblick nennt, entstehen Hemmungen, die ganz wie bei Pindar nur spät und dann mit um so mächtigerer Sprengkraft sich lösen. Aber der Schluß des langen Ergusses kehrt sich ironisch gegen das Ich, das all dies Gewaltige vorträgt. Und so enthüllt sich das stolze Bekenntnis von der allesbezwingenden, alle Hindernisse über-

windenden Macht des Genies als Übertreibung, die von dem Dichter selbst zuletzt in ihre Schranken gewiesen wird. Solcher in lauten Wortklängen schwelgende Enthusiasmus ist für Goethe etwas innerlich Fremdes. Und gerade seine freien Rhythmen entstreben ihm bald. Kündet doch „Der Adler und die Taube" in schlichtester, fast ungebundener Rede von schmerzlichem Verzichten. In dem Gespräch „Der Wandrer" hat Verzicht schon das Bittere überwunden und kann mit neuem Hoffen sich einen. Zwar geht der „Wandrer" gelegentlich zu gesteigertem Wortausdruck und zu pindarisch verschränkter Wortfolge empor, aber das Dithyrambische ist auch hier gezähmt. In „An Schwager Kronos" herrscht freilich wieder stärkere Bewegtheit. Aber hier singt nicht ein Enthusiast, der sich hoch über die Erde emporgehoben fühlt, sondern ein sinnenstarker Erleber, der lieber auf der Höhe solchen Erlebens dahingeht, als spät und verkümmert sein Erdendasein abzuschließen.

Trotzdem Goethe auch in dieser Gestaltungsart sich gern einer beruhigtern Ausdrucksweise zuwendet, gewinnt er hier am unbedingtesten etwas Barockhaftes oder Gotisches. Starkes Fühlen ballt sich zu wuchtigem Wort zusammen. Die Überfülle des Gefühlsgehalts drängt sich lastend in das Zeitwort hinein und schenkt ihm eine Prägung, die neu und zugleich von aufwühlender Dynamik ist. Die „verbale Innervation", die man der Sprache des jungen Goethe nachsagt, ist hier in größerem Ausmaß zu beobachten als an andern Schöpfungen seiner Frühzeit. Nur noch der Urfaust zeigt Verwandtes. Wieder wagt „Wanderers Sturmlied" Allerkühnstes:

Wenn die Räder rasselten Rad an Rad
Rasch ums Ziel weg
Hoch flog siegdurchglühter Jünglinge Peitschenknall
Und sich Staub wälzt
Wie von Gebürg herab sich
Kieselwetter ins Tal wälzt
Glühte deine Seel Gefahren Pindar
Mut Pindar — Glühte —

Kraftgefüllt ist das Zeitwort: „Wirst die wollnen Flügel unterspreiten", „Wirst im Schneegestöber Wärm umhüllen", „Warum nennt mein Lied dich zuletzt? Dich von dem es begann Dich in dem es endet Dich aus dem es quoll Jupiter Pluvius. Dich dich strömt mein Lied Jupiter Pluvius ... Der du mich fassend deckst." Verwandtes herrscht in „Ganymed": „Wie im Morgenrot du rings mich anglühst...", in „An Schwager Kronos": „Ekles Schwindeln zögert Mir vor die Stirne dein Haudern", in der „Seefahrt": „Und dem Schlaf entjauchzt uns der Matrose." Im Reimgedicht findet sich Verwandtes nur selten; es klingt dann minder stark: „Morgenwind umflügelt Die beschattete Bucht" oder viel später zu Beginn des Lieds „Sehnsucht": „Was zieht mir das Herz so? Was zieht mich hinaus? Und windet und schraubt mich aus Zimmer und Haus?" Um wieviel mehr überschwellende Lebensfülle waltet in dem „Herbstgefühl"; Goethes Freude an dem saftvollen Reichtum der Natur — er deutete ihm ja auf das, was er als Gott und göttliches Walten empfand — lebt sich hier barockhaft brünstig aus. Und wieder sind es freie Rhythmen, in denen dem Zeitwort seine aufwühlende Dynamik ersteht:

Fetter grüne du Laub
Das Rebengeländer
Hier mein Fenster herauf.
Gedrängter quillet
Zwillingsbeeren, und reifet
Schneller und glänzend voller.
Euch brütet der Mutter Sonne
Scheideblick, euch umsäuselt
Des holden Himmels
Fruchtende Fülle.
Euch kühlet des Mondes
Freundlicher Zauberhauch
Und euch betauen, ach!
Aus diesen Augen
Der ewig belebenden Liebe
Vollschwellende Tränen.

Mit Recht nennt Hermann Pongs dies Gedicht einen Höhepunkt dessen, was durch Wortdynamik auszudrücken ist. Mit einem Imperativ setzt Goethe hier ein. Zweimal kehrt der Imperativ wieder. Schon das schenkt dem „Herbstgefühl" eine Schwungkraft, die Starkbewegtes machtvoll emportreibt. Die Komparative, die sich den Zeitwörtern anschließen, verstärken den aufwärts gerichteten Stoß. Die überquellende Menge von Sinneseindrücken, die sich in dem Gedicht kennzeichnen, erweist am besten, wieweit Goethe hier auf Klopstocks Wegen über Klopstock hinausdringt. Innere Geschlossenheit, im Wortausdruck wie in den Bildern, die wachgerufen werden, herrscht hier, wie sie selten bei Klopstock anzutreffen ist, auch innerhalb

dieser Schicht von Goethes Lyrik nicht das Gewohnte bedeutet. Sie ist bedingt durch die Wucht des Gefühlsausbruchs, die einem starkerlebten Augenblick entkeimt.

Etwas Stegreifartiges ist diesen freirhythmischen Sängen Goethes eingeboren, nicht nur dem „Sturmlied". Zuweilen hemmt das strenge Geschlossenheit. Je diesseitiger sie werden, desto fester schließen sich die Teile zusammen. Dem „Schwager Kronos" gibt etwas Vorgangartiges, gibt in dem Vorgang der raschen Fahrt der Augenblick, in dem ein eiliges Verweilen als schnellgewonnener Genuß sich abzeichnet, eine innere Notwendigkeit der Abfolge. Die Auseinandersetzung des Prometheus mit Zeus, abermals ein Bekenntnis zum Diesseits, hat die Folgerichtigkeit eines leidenschaftlich empörten Erweises. Schon gewinnt hier die freie Rhythmik etwas Monumentales. Es strebt zu starker Schlußwirkung empor. „Mahomets Gesang" wird durch das Band zusammengehalten, das in dem gewählten Sinnbild gegeben ist, dem Werden eines Stromes, dem das Werden eines religiösen Genies Zug um Zug entspricht. Den monumentalen Gesamteindruck fördert das Ausklingen, das zu voller Höhe hinaufsteigt. Es gemahnt immer noch an die Tatsache, daß diese Dichtung ursprünglich ein Zwiegesang gewesen ist. Ganz mit Mitteln der musikalischen Baukunst arbeitet dieser Ausklang. „Ganymed" scheint freilich durchaus zum Ekstatischen zurückzukehren. Überschwang des Gefühls lebt sich hier aus wie sonst selten bei Goethe. Aber dieser buchstäbliche „enthousiasmos" ist erdenhaft. Es ist Diesseitigkeit, es ist brünstiges Sicheinleben in die Natur, was in diesen scheinbar erdentrückten Versen sich ausspricht.

Der freie Rhythmus schließt sich zugleich in immer engere Grenzen ein. Die einzelnen Verse werden in ihrer Rhythmik einander immer ähnlicher. Auch innerhalb eines einzelnen Gedichts. Das zeigt sich in „Mahomets Gesang", der zuletzt vierhebige Verse fast zu vierzeiligen Strophen bindet. Die „Grenzen der Menschheit" gewinnen in der Einheitlichkeit der Takte ihrer Verse schon etwas Beruhigtes und Gelassenes. Beweglicher ist der Gang des „Gesangs der Geister über den Wassern", der auch zuerst als Zwiegesang gedacht war. In der ersten Weimarer Zeit, der dies Gedicht entstammt, gibt Goethe die schlichte Klarheit mitunter wieder auf, die er dem freien Rhythmus erobert hatte. Die „Harzreise im Winter" ist dunkle, der Deutung bedürftige Stegreifdichtung, die scheinbar dem frei schweifenden Sinnen willig die Führung überläßt. „Meiner Göttin" und „Das Göttliche", nach Stimmung und Haltung recht verschieden, verzichten beide auf strenge Gedankenabfolge; liebenswürdiges Gedankenspiel das erste, feierlich ernste Mahnung das zweite, fester geformt noch dieses, dank der Rückkehr des Ausgangs zu Worten des Anfangs. Zwei Takte hat hier Vers für Vers. Ganz allein stehen die langen Verszeilen der „Seefahrt", die nur an wichtigen Stellen, auch am Schluß, kurzen Versen Raum lassen. Auch das fortschreitende Emporschwellen dieses Sangs unterscheidet ihn von den meisten freirhythmischen Schöpfungen Goethes, die ein ausgeglicheneres Schreiten wahren, noch wenn sie kraftvollen Abschluß gewinnen.

Die freien Rhythmen von Goethes Sangesgenossen machen keine ebenbürtige Entwicklung durch. Sie behalten vor allem etwas Zerfließendes. Das will sich nicht ballen. Innere oder auch nur äußere Geschlossenheit kommt nicht zustande. Lenz nutzt längere Verszeilen, die in ihrer unwillkürlich gleichmäßigen Rhythmik dem Wesen des freien Rhythmus ebenso widerstreben, wie Goethes kurze Zeilen es treffen, noch wenn sie einen einheitlicheren Gang erstreben. Da folgen aufeinander die Verse:

Ach, ich beschwör' euch, ihr schöner zu grünen,
Wann der Frühling sie wieder hierher lockt,
Wann sie unter Gelächter und Freunden
Und ihrer Kinder Jubelgetümmel
Zu euch kehrt, euch blühender macht.

Sind das nicht durchaus vierhebige fallende Verse mit zuweilen zweisilbiger Senkung? Minder stark macht sich solche Regelmäßigkeit des Rhythmus fühlbar, wenn Lenz nicht elegisch verlornem Glück nach-



trauert, sondern ernst und strenge in dem Gedicht „Über die deutsche Dichtkunst" die Summe seines Schaffens zieht. Von Ekstatik ist da wie dort nichts zu verspüren.

Maler Müller wahrt von vornherein einen erregteren Ton. Den Abschied eines Freundes zu besingen, wendet er eine Überfülle von „O", „Ach", „Ha!" und von Ausrufungszeichen an. Was Goethe kaum parodistisch in „Wanderers Sturmlied" andeutet, Müller treibt es zu höchster Überspannung, die Selbstdarstellung des tieferregten Dichterherzens:

Ha! dies wilde, pochende,
Dies unaufhaltsam fliegende,
Dies ängstlich tragende, mitfühlende Herz!
Das, unglückselig ewig,
Barbarisch immer aufnimmt und trägt!
Wie's drängt! wie's tobt! dir vorwärts nacheilt,
Und mich peinigt und quält,
Und meine Sinnen zerrüttet,
Und mir die Nerven zerreißt!

Und all das angesichts des Gedankens, daß „Seligkeit des Himmels Träufelt nieder dem, Der des Geliebten Busen umschlingt", während doch der Freund in der Ferne weilt. „O ich weine, da du, Trunkner, Da du, Seliger, An Leopold Stolbergs Busen dich knüpfst!"



165. Schubart. Bildnis von Oelenhainz

Friedrich Leopold Stolberg selbst kam näher an Goethe heran, indem auch er Landschaftsmotive in dem ihnen angepaßten freien Rhythmus abspiegelte, den „Felsenstrom" und — in diesem Sang ist Stolberg dank dem Erfassen eines ihm von Jugend auf vertrauten, Goethe noch nicht geläufigen Motivs sogar zu einem Stoffinder und Bahnbrecher geworden — in dem Gedicht „Die Meere", dem Vorklang eines Teils von Heines Nordseebildern. Aber mag da wie dort die bald kurze, bald längere Verszeile dem wechselnden Wesen des bewegten Gegenstands kunstvoll sich anpassen, das Nacheinander bleibt willkürliches Aneinanderreihen von Gedanken und von mehr oder minder glücklichen Beobachtungen, aus denen sich vereinzelt auch rechte Stimmungswirkung ergibt.

Landschaftliches fehlt bei Schubart. Ihn fesselt der Mensch und dessen Verhältnis zu Gott und den Menschen. Mit Klopstock besingt er sein eigenes Dichten von Jehovas Größe. Das Nacheinander der Entwicklung seines Lebens gibt der Ode „Dank für die Harfe" ein Rückgrat. Aufruf zu Dichtung von Gott wird ihm die Ode „An Schiller". Rednerhaft ist das einem „Boten des Himmels" in den Mund gelegt. Der Hymnus „Friedrich der Große", der dem jahrelang Gefangenen endlich die ersehnte Freiheit brachte, ist im enthusiastischen Aufzählen von Friedrichs Ruhmestaten und der Tatsachen aus dem Leben des Fürsten, die den Zeitgenossen wichtig und geläufig waren, stark ramlerisch geartet, schon dank der Menge von Namen, die dem Pathos des Gedichts wenig entsprechen. Aber all das wahrt dem Gedicht eine Gegenständlichkeit, die es vor dem Zerrinnen ins Grenzenlose schützt, gibt auch dem Aufbau eine zusammenhaltende Stütze.

Goethe nimmt die freien Rhythmen noch spät im „Westöstlichen Divan" wieder auf. Im Drama geleiten sie ihn vom „Prometheus" und von der Domszene des „Faust" zu dem Sang „Du hast Wolken, gnädige Retterin" und zu dessen Gegenstück, dem Parzenlied der „Iphigenie". Das Bruchstück „Prometheus" durchläuft einen guten Teil der Skala von Gefühlen und Ausdrucksmöglichkeiten, die in Goethes Lyrik sich zeigen. Herbe Abwehr, weich sich lösendes Gefühl, Ausrufe voll stolzestem Trotz, Worte beglückten Dankes, schlichte Belehrung, andeutende Offenbarung tiefster Geheimnisse des Menschendaseins, aber auch ängstliches Klagen und An-

klagen, verachtende Selbstsucht: alles gelangt in den ausdrucksvoll wandelbaren Versen zu tauglicher Gestaltung. Frei wechselt Goethe hier zwischen längern und kürzern Zeilen. Daß und wie gut der freie Rhythmus dem Auf und Ab der Stimmung dient, ist in dem einen Bruchstück zu beobachten.

Der Sturm und Drang greift im Drama gleich Goethe zum freien Rhythmus, wenn es gilt, prometheisch Trotzige, Nebenbuhler des Prometheus zu verlebendigen. Maler Müllers „Niobe" ist freilich nicht ein religiöses Drama im Sinn von Goethes Bruchstück, vielmehr ein mythologisches Schauspiel von sichtlicher Verwandtschaft mit der Oper. Herder hatte sofort auf den hohen Wert der freien Rhythmen für den Vertoner hingewiesen. Die Schwingungsweite der Stimmungen ist beträchtlich kleiner als in Goethes Bruchstück. Sturm der Gefühle herrscht fast durchweg. Ein leidenschaftlichem Pathos zuneigendes Maß auch zu stillerm Gefühlsausdruck herabzustimmen, lag Goethe besser als den Sturm und Dranggenossen. Klingers Bruchstück „Der verbannte Göttersohn" ist in ungebundener Rede aufgezeichnet. Nur die kurze Schlußszene nähert solche Ausdrucksformen dem freien Rhythmus. Übersteigert ist hier des Prometheus Trotz gegen Zeus. Dios, der Göttersohn, spinnt weit aus, was knapp und minder mit dem Anschein des Prahlens Prometheus bei Goethe vorbringt. Ihm gesellt sich nicht, beruhigend und andächtig geehrt, Minerva, sondern in brünstiger Gier Juno. Pathos des Trotzes wandelt sich in Pathos glühenden Begehrens.

Viele von Goethes freien Rhythmen trägt sein Gottesgefühl, auch dann noch, wenn er gegen überliefertes Göttliches sich wehrt. Ihm wurzelt dies Gottesgefühl in der Natur. So scheidet seine freirhythmischen Dichtungen nicht nur der enge Zusammenhang mit der Natur von der großen Mehrzahl gleichzeitiger Gestaltungen in verwandtem Schrittmaß, noch viel mehr die Tatsache, daß er seinen Gott in ihnen zu künden hat. Hüllt er sich dabei in die Maske eines Prometheus, so wird nicht ein Mensch, und wäre er noch so übermenschlich, gegen herrschenden Gottesglauben ausgespielt, den der Gottsucher Goethe nicht teilen kann. Es ist ein Gottesglaube, der sich gegen einen anderen Gottesglauben wendet. Die Maler Müller und Klinger haben nur Menschen von außerordentlichen Maßen gegen olympische Gottheiten auszuspielen. Möge da — vor allem durch Klinger — immer die eigene Sache des Dichters verfochten werden, mag in den stolzen Worten von Klingers verbanntem Göttersohn der Dichter die Welt anklagen, die ihn selbst nicht richtig wertet, alles bleibt dennoch nur im Umkreis menschlicher Händel. Der weitaus tiefere Gehalt, den die freirhythmischen Dichtungen Goethes in sich bergen, gibt ihnen nicht bloß das Recht, ihre feierlich festlichen Maße walten zu lassen. Diese Maße gewinnen auch echteres künstlerisches Recht. In den Händen der andern geraten sie dank geringerm Inhalt gern ins Überspannte. Selbst wenn Goethe diesem Rhythmus nicht, wo es dem Augenblick entsprach, schlichtern Ausdruck geschenkt hätte, er wäre wegen der Größe der Dinge, die er in Verse umzusetzen hatte, doch solcher Überspannung, solchem Eindruck eines künstlich unterhaltenen Feuers nie verfallen.

Am nächsten kommt ihm, wer wie er sich in die Natur, also in die Landschaft versenkt. Die enge Verbindung mit der Natur, die unerschöpfliche Freude an ihrem Überreichtum, dies Zeugnis, das ihm seinen Gott bewährte, gibt auch seinen gereimten Liedern ihren eigenen und neuen Ton. Auch in diesem Sinn gilt das alte, abgenutzte Wort, daß die Natur aus seinen Liedern rede. Und Wertmaßstab für seine nächsten Wettbewerber wird, ob sie an solche Naturnähe herankommen, ob ihnen glückt, die Natur — auch da ist es wieder die Landschaft in ihren wechselnden Stimmungen, zu den verschiedenen Zeiten des Tages und der Nacht, im Nacheinander der Jahreszeiten — so lebendig und so durchgeistigt zu erleben wie Goethe.



Seine freien Rhythmen tun das im höchsten Sinn. Die Lieder gehen nicht in gleicher Weise an die letzten und schwersten Probleme heran. Noch schlichter ist daher ihr Wesen. Sie bergen Selbstbesinnung über das Leben, in Stunden bewegten Gefühls. Sie verharren auf der Stufe des Reinmenschlichen.

Aller Feierlichkeit fremd, wollen die Reimsänge des jungen Goethe Welt und Menschen nicht anders sehen als das Volkslied. Noch viel weiter als in den freien Rhythmen kommt Goethe hier von Klopstocks Art ab. Ist Klopstock der Sänger enthusiastischer Oden, den Liedern des jungen Goethe ist nichts fremder als Enthusiasmus. Noch ferner aber steht die eigentlich junggoethische Lyrik dem leichtherzig Ironischen des Rokokos. Einige wenige Liebesoden Klopstocks gemahnen an Goethe, dank ihrer ungewohnt schlichten Tönung. Den Liedern, die seit Straßburg Goethe dichtete, widerstrebt nichts mehr als die kühle Gewandtheit seiner Leipziger Anakreontik. In ihr gibt Goethe rasch und ohne Bedenken den biblisch feierlichen Ton seiner ersten Dichtungen auf, auch alles bieder Altfränkische, das er in Frankfurter Jugendtagen sich erworben hatte. Überempfänglich paßt er sich dem altüberlieferten Leipziger sangbaren Lied an, gibt ihm auch gleich die allerneueste Form der Singspieleinlage nach Chr. Felix Weißes Muster. Das Epigrammatische der Lyrik, die von Hagedorn abstammte, taugte solchem Streben, vor allem die zielsichere Pointentechnik. Gut anakreontisch ist die Verwandtschaft mit der Idylle, die Gebärde der Schäferdichtung, das Spiel mit geraubten Bändern und Küssen. Und mit Gellert breitet der Leipziger Goethe über all das ironisches Licht. Wie bei Wieland ist Schwäche im Widerstand gegen Lockung der Sinne gern zugestandenes Erbteil des Menschen, vor allem des Weibes. Witz, wie die Zeit es nannte, geistreicher Spott ist da tätig. Noch wenn im Gedicht eine Wortfolge glückt, die etwas von dem echteren spätern Goethe ankündigt („Und die Birken streun mit Neigen Ihr den süßten Weihrauch auf"), ist das eingebettet in die übliche Umwelt von „Luna" und „Zephir"; und es klingt ironisch-erotisch, fast zynisch aus.



166. Goethe im dreiundzwanzigsten Lebensjahr. Schattenriß von L. J. F. Höpfner, Professor der Rechte in Gießen, den Goethe 1772 von Wetzlar aus besuchte

Nicht nur weil das Lied an Friederike „Kleine Blumen, kleine Blätter" auf die witzig-frivole Pointe verzichtet, bezeugt es entschiedne Abkehr von der überwundenen Leipziger Tönung. Unbedingter als „Erwache, Friederike", das immer noch mit einer ausgeklügelten Schlußwendung arbeitet. „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" steckt wohl ganz in dem Formelwesen der Anakreontik, aber das Gefühl trifft schon echtern Ausdruck. Doch noch weit unmittelbarer, durch keinerlei überkommenes Stilisieren eingeengt wird Gefühl, im Sinn eines einzelnen reichen Augenblicks, zu Worten in den Versen „Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle" oder in „Ob ich dich liebe, weiß ich nicht". Das Stegreifartige, das auch sonst in Goethes Sturm-

Auszug
aus einem
Briefwechsel
über
Ossian
und die
Lieder alter Völker.



Hamburg, 1773.
Bey Bode.

167. Titel zu Herders „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker"

und Drangdichten sich durchsetzt, kündet sich hier in seiner Lyrik an, in vollem Widerspruch zu dem klug Ausgetüftelten und witzig Vorbereiteten der Leipziger Lieder. Ein bloßer ununterbrochener Jubelruf füllt jetzt ein ganzes Gedicht: „O Mädchen, Mädchen, Wie lieb' ich dich."

Das alles liegt noch weit ab vom Volkslied. Schier nur die wenig gebundene gereimte Form verknüpft solche Lieder mit altem Volksgesang. Aber es hieße die nahe Beziehung unterschätzen, die zwischen Volkslied und Leipziger Studentenlied, dem einen der Vorbilder von Goethes Leipziger Sang, besteht, wenn die an Friederike gerichteten Lieder samt und sonders als Zeugnisse einer Wendung ins Deutsch-Volksliedartige gelten sollten. Nur das „Heidenröslein" hat tatsächlich alle Wesenszüge eines deutschen Volkslieds, in einem Ausmaß, daß angenommen werden konnte, Goethe habe wirklich ein altes echtes Volkslied sich zu eigen gemacht. Grundverschieden ist die künstlerische Gestalt der Krone von Goethes Straßburger Singen: „Willkommen und Abschied."

Dennoch verrät auch dies Gedicht etwas von der Wirkung, die durch Herder in Goethe geweckt worden ist. Die Vorstellungen, die mit dem Wort „Volkslied" Herder verband, geben auch dem ganzen lyrischen Gestalten des jungen Goethe entscheidend neue Züge. Umgekehrt lebt sich in Herders Worten über das Volkslied das neue lyrische Formwollen des Zeitalters aus.

Vielleicht am allerwenigsten war das deutsche altheimische Volkslied Voraussetzung des Bildes von Volkslyrik, das in Herder sich entfaltete. Ossian, die Fälschung, ferner die zwar minder unechten, doch aber auch stark umgearbeiteten und durch Zusätze dem 18. Jahrhundert angenäherten „Reliques of ancient English Poetry" (1765) des schottischen Vikars Thomas Percy, dann einiges aus der ältern „Edda" sind die Grundlagen von Herders Forschung. Episches überwiegt in allen diesen Dichtungen. Es verbindet sich mit Lyrik zu Balladenhaftem. Die deutsche Ballade sollte bald, gestützt auf Percys Sammlung, sich mächtig emporentwickeln. Dem Wesen solcher Voraussetzungen entspricht es, wenn Herder 1773 in dem Aufsatz über Ossian Handlung als den Grundzug alter Lyrik bezeichnet; „eine fortgehende, handelnde, lebendige Szene" entdeckt er in alter Volksdichtung. Roh, einfältig, aber groß, zaubermäßig, feierlich findet er sie. Er spricht von der Tiefe des Eindrucks, den jedes so starkgesagte Wort macht, von dem freien Wurf, mit dem der Eindruck gewonnen wird. Wie sei die Sache, die gesagt werden soll, sinnlich, klar, lebendig geschaut. So entstünden gleichsam „impromptus", „weil man damals noch von nichts als impromptus der Rede wußte". Was aber hat sich seitdem durchgesetzt? Über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren läßt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen. Die Gedichte der „alten und wilden" Völker seien entstanden aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung. Dem entsprächen die „Würfe" und die „Sprünge", die diesen Dichtungen eigen sind. Gerade weil das Auge alles gesehen hat, die Seele sich alles vorstellt. Leichenlob und Totenklage lobt da nicht und klagt nicht. Das Leben des Verstorbenen selbst, mit allen Würfen der Einbildung herbeigerissen, muß reden und jammern. Als Belege bringt Herder meist Balladenhaftes: „Sweet Williams Ghost", die Ballade von Edward, dann als „Fabelliedchen" das „Heidenröslein".

Die beherrschenden Merkmale von Goethes Lyrik, wie sie seit Straßburg und Sesenheim sich entwickelt, sind hier wie vorausgeahnt. Voran die Neigung, dem Lied einen Vorgang zum



Inhalt zu geben, das Lied also der Ballade zu nähern. So könnte das ,,Heidenröslein" auch unter Goethes Balladen stehen, in die doch das Gegenstück, ,,Das Veilchen", eingereiht ist. ,,Willkommen und Abschied" ist durchaus Bericht eines Vorgangs, der aber von einem ,,Ich" geboten wird. Sogar ,,Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" wahrt solche Ausdrucksform. Goethes Leipziger Sang hat diesen Standpunkt noch nicht gewonnen. Mag er auch schon Erlebtes in Verse umsetzen, noch ist Goethe zu fortgehenden, handelnden, lebendigen Szenen nicht vorgedrungen. Fortan werden sie der liebste Inhalt seines Sangs. Das Sinnliche, Klare, lebendig Geschaute seiner Lyrik wurzelt hier.



168. Holzschnitt zum ,,Heidenröslein" von Ludwig Richter

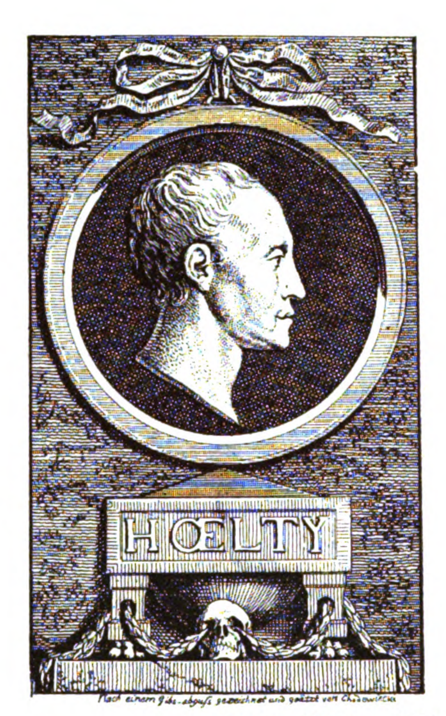
Aus unmittelbarer Gegenwart ist ,,Willkommen und Abschied" geboren. Das Auge hat das wirklich alles gesehen. Das Leben ist mit allen Würfen der Einbildung (nicht einer freischweifenden Phantasie, sondern einer Fähigkeit, zu schauen und das Geschaute in Worte umzusetzen) herbeigerissen. Hier steckt die Bedeutung der Tatsache, daß Goethes Sang aus Goethes eigenem Leben schöpft. Sicherlich läßt sich etwa an Höltys Liedern verspüren, daß deren Liebesaugenblicke weit mehr erfunden als wirklich dem Leben entnommen sind, und zwar auch im Sinn einer künstlerischen Unzulänglichkeit. Bestenfalls ist ein winziger Vorfall aus dem Leben des Dichters mächtig aufgebauscht. Allein der eigentliche künstlerische Gewinn Goethes ruht weniger in der Tatsache, daß er nur in sein Leben hineinzugreifen brauchte, wenn etwas Interessantes erstehen sollte, als in der Fülle echter Anschauung, die ihm sich in solchen Augenblicken bot und die er festhielt und zum Stoff seiner Dichtung machte. Es ist gleichgültig, ob Goethe einen Vorgang, wie ,,Willkommen und Abschied" ihn abzeichnet, mehr oder minder so erlebt hat, wie das Gedicht ihn gibt. Aber was da vorgebracht wird, hat Goethe in seinen Einzelheiten gesehen. Und wie hat er es gesehen; Landschaft in wechselnder Tagesstimmung, das geliebte Mädchen, sich selbst.

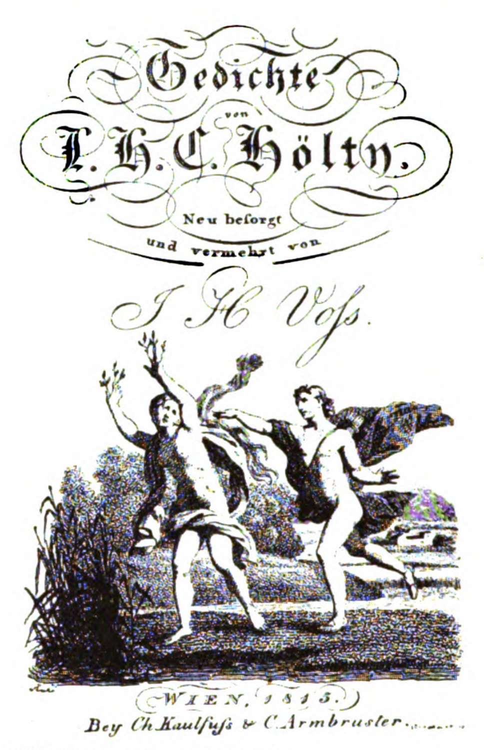
Da ergibt sich das ,,Sinnliche", das an der Volksdichtung Herder hochschätzt. Vielmehr gewinnt ein Gedicht solcher Art das ganz Persönliche eines einzelnen Vorfalls. Höltys Lied ,,Erinnerung" kommt, mag es auch mehr als andere seiner Gedichte den Anschein wecken, auf schönen Lebensvorgang von einst zurückzugehen, nicht von ferne an das heran.

Wie war ich doch so wonnereich,
Dem Kaiser und dem König gleich,
In meinen Minnejahren,

Als Julie, das schönste Kind,
Schön, wie die lieben Englein sind,
Und ich beisammen waren.

So beginnt das Gedicht. Es nennt sich ,,Erinnerung". So darf es Längstvergangenes heranholen, neben dem das Präteritum von ,,Willkommen und Abschied" wie unmittelbare Gegenwart wirkt. Drei Strophen verzeichnen dann Einzelheiten der Erinnerung: Wie sie am Morgen vor dem offnen Fenster stand oder durch den grünen Anger ging; wie sie am Abend der Frühlingsblumen im Garten wartete; wie sie ihm nie die Hand entzog, wenn er sie drückte. Und nach solchen niedlichen Gemeinplätzen kehrt die erste Strophe abschließend wieder. Noch weit unsinnlicher als dies Lied von 1773 ist das ungefähr gleichzeitige ,,Die Laube". Der Eingang scheint ebenfalls Erweckung von Erinnerungen anzukündigen. Allein in Wirklichkeit sinnt





169/70. Hölty. Bildnis und Titelblatt seiner Gedichte

der Dichter nur aus, wie sittlich er, in der Erinnerung an den Anblick des ,,lieben Mädchens", sich verhalten will, wenn es nötig sein wird.

Daneben kann Höltys Formkunst an Geschlossenheit und an Sauberkeit der Themenführung die Sesenheimer Lyrik Goethes überholen. Er bleibt einheitlicher im Ton des einzelnen Gedichts, während der Inhalt von Goethes Liedern die Form oft zu sprengen droht. Es ist richtig, daß ,,Kleine Blumen, kleine Blätter" zuletzt überraschend schnell aus Leichtgeschürztem zu Ernstem übergeht. Der fühlbare Gegensatz des Eindrucks der beiden ersten und der beiden letzten Strophen von ,,Willkommen und Abschied" hat sogar von einem Bruch reden lassen, der in der Mitte des Gedichts sich bemerklich mache. Das Kühne der ,,Würfe und Sprünge" der Volksdichtung setzt sich hier durch. Solcher Sang will — wie Herder es nennt — ,,impromptu" sein. Es ist das Stegreifhafte, das auch in Goethes freien Rhythmen waltet. So konnte der Augenblick des Erlebnisses um so fester erfaßt werden, das Persönlichste dieses Augenblicks um so reiner sich spiegeln. Gewandte Künstlichkeit hatte sich schon in der Leipziger Lyrik genug ergeben. Fortan lockt unmittelbarster und unverkünstelter Ausdruck seiner innern Vorgänge Goethe stärker, er wird auch als Lyriker gut plotinisch zum möglichst getreuen Aussprecher eines Innerlichen.

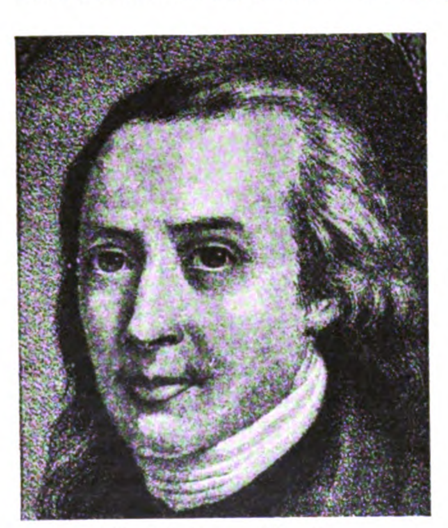
Hölty bietet — wie man solche Art lyrischer Baukunst genannt hat — Streifenlieder. Ein Thema wird in seinen verschiedenen Möglichkeiten Strophe für Strophe vorgetragen. Die Anzahl der Einzelfälle ließe sich leicht vermehren, zuweilen auch einschränken. So führt ,,Erinnerung" in drei Strophen der Reihe nach drei Fälle an, deren sich der Sänger erinnert. Gern kehrt dann — wie in ,,Alles liebet, Liebe gleitet", wie auch in andern Sängen — Hölty im Wortausdruck zum Anfang zurück. Solche Regelmäßigkeit des Aufbaus und gewiß auch der

musikalischen Wirkung sucht Goethe nicht. In den Liedern, die an Lili Schönemann sich richten, wird Vers- und Strophenbau immer mehr gelokkert. Die Rhythmen wechseln, um der Stimmung, die innerhalb des Lieds diesem oder jenem Augenblick eigen ist, reinern und uneingeschränktern Ausdruck zu geben. Das Stegreifartige solchen Sangs ganz durchzusetzen, nutzt Goethe statt der Form der Vergangenheit die Gegenwart, ohne deshalb auf die Mitteilung eines Nacheinanders zu verzichten. Ansätze anderer — etwa Klopstocks „Frühlingsfeier“ — werden weit überholt. Das Lied „Auf dem See“ schreitet wie das Selbstgespräch eines Dramas mit der Handlung vorwärts. Wir erleben das Entstehen des Gedichts mit. Indem das Lied den Augenblick, mit dem es beginnt, als unmittelbare Gegenwart faßt, indem es auf diesen ersten Augenblick andere spätere Augenblicke gleichfalls als unmittelbare Gegenwart folgen läßt, weckt es den Eindruck, der Dichter habe, als er den Eingang des Lieds schuf, noch nicht wissen können, was sich im weitern Ablauf des Gedichts an Gefühlen und Gedanken ergeben werde; das Lied also sei in die Zukunft hinein gedichtet, sei angefangen worden in der Zuversicht, daß die Zukunft bringen werde, was es zu einem Ganzen gestalten soll.



171. Holzschnitt von Ludwig Richter zu Matthias Claudius' „Abendlied“

Etwas Neues, seitdem nicht nur von deutschem Sang oft Wiederholtes ist da entstanden. Goethe selbst greift es gern wieder auf. Minder das erste Lied „An den Mond“ als die zweite, endgültige Fassung wahrt dies Fortschreiten in die Zukunft. Allein da beide Fassungen mit einer Ansprache beginnen, nähert sich das den unzähligen Gedichten, die längst, wenn sie sich als Ansprache gaben, in der Gegenwartform auch ein Nacheinander der Zeit, etwas Vorgangartiges vorgetragen hatten.



172. Matthias Claudius.
Nach dem Bildnis von Leisching

Ist indes an dem Lied „Auf dem See“ Volksliedartiges zu verspüren? Sicherlich im Sinn von Herders Auffassung. Gerade deshalb konnte da Neues entstehen. Hölty hält sich, der Volksdichtung näherzukommen, an den Minnesang der Hohenstaufenzeit. Er nimmt sich Walther von der Vogelweide zum Muster. Der galt ihm ja als Volksdichter. (Heute wissen wir besser Bescheid über Gegensatz und Zusammenhang von Minnesang und



173. Johann Georg Jacobi. Bildnis in Privatbesitz

Volkslied.) Da entstand manches, was bald den deutschen Romantiker zur Nachfolge einladen sollte. Aber es beschritt nicht den Weg, den unter Goethes Führung das deutsche Lied damals ging.

Dennoch ist Höltys Leistung auf dem Gebiet der Lyrik, ist, was rings um ihn von Genossen des Hains und von Stürmern und Drängern geschaffen worden ist, ein Fortschritt über Klopstock hinaus, nicht nur wegen der Wiedererweckung leichtsangbarer Reimstrophen. Der Umfang der Motive, die in das Gebiet der Lyrik einbezogen werden, ist ferner beträchtlich größer als bei Goethe. Gewiß klärte sich der Begriff einer reinen oder echten Lyrik, der sich bald immer deutlicher abzeichnen sollte, dank der Enthaltsamkeit, mit der die Lieder Goethes in dieser Frühzeit auf Themen verzichteten, die von seinen nächsten Nachbarn unbedenklich der Lyrik zugewiesen wurden. Der derbe demagogische Redner Schubart legt seine wuchtige Hand auf alles, was in seinen Gesichtskreis tritt und seine Kampflust reizt. (Schiller macht es ihm nach in den Gedichten der „Anthologie auf das Jahr 1782".) Aber auch Johann Heinrich Voß wendet seine herzliche Rechtschaffenheit an Gegenstände verschiedenster Art, nimmt sie bald fromm, bald sentimental, bald scherzhaft, bald ernst, spielt mit ihnen zuweilen oder möchte sich als echter deutscher Mann erweisen. Sein norddeutscher Hang zu stillen Winkeln, in denen der Mensch sich behaglicher Lebensfreude hingeben darf, treibt ihn ab und zu dem schalsten Philistertum zu. Noch Matthias Claudius, gewiß eine reinere lyrische Begabung als Voß, gerät mitunter auf diesen Abweg. Die Haltung des Biedermanns, verbunden mit unverkennbarer Neigung, solche Biederkeit als etwas ausgesprochen Deutsches zu nehmen, ist der großen Mehrzahl der Genossen selbstverständlich. Das war noch ein Erbstück aus der Lebensauffassung der Aufklärung. Durch Goethes „Götz" war dies biederdeutsche Wesen mit der Vergangenheit gut rousseauisch in Beziehung gebracht worden. Goethe selbst trieb das nicht weiter. Aber — wie im „Götz" selbst — Ankündigung kommender Romantik, setzt sich im Göttinger Hain Verklärung alten Deutschtums durch, nicht bloß bei Friedrich Leopold Stolberg.

Beherrschende Stellung hat in diesem Bereich das empfindsame Lied. Es ringt nach Unmittelbarkeit. Empfindung, nicht Empfindelei will sich aussprechen. Sie tut es, etwa bei Göcking, so unbekümmert, daß sie die Gefahr des Drastischkomischen nicht scheut. Natürlich will man sein. So rückt der Hain, nicht nur der Sturm und Drang im engern Sinn, von Klopstocks Erhabenem ab, mag er auch die Wortschöpfungen Klopstocks übernehmen oder weiterbilden. Durchgeistigte Anakreontik, wie sie schon in den sechziger Jahren von Joh. Georg Jacobi gestaltet wird, ist vielen Liedern des Hains verwandter als Klopstocks Sang. Fortschreitend tritt Jacobi, den der Sturm und Drang wegen seiner niedlichen Verse von einst anfangs belächelte, immer mehr und immer ebenbürtiger in die Nähe der neuen Lyriker. Ihm glückt ein Gedicht, das versehentlich in die Werke Goethes übergehen und eines Tages von Goethe fast feierlich seinem eigentlichen Verfasser zurückgegeben werden konnte. „Der Sommertag" (so betitelt es sich in den Ausgaben von Jacobis Werken) hat in seinen zweitaktigen Achtzeilern mit gepaarten Reimen wirklich nicht bloß die Frische von Goethes leichterbeschwingten Sängen, hat nicht nur in der Verknüpfung von Naturfreude und Ausdruck der Liebe, auch im Aufjubeln einer allesbeherrschenden Leidenschaft etwas Goethisches. In andern Liedern gibt Jacobi den strenggeordneten Wechsel von Hebung und Senkung auf, um dem schweifenden Gang des Gefühls sich ganz anzupassen. Er verurteilt später solche Wagnisse. Aber er kann auch durch unscheinbarere Abweichungen vom Gewohnten einem Lied seltsamen Reiz schenken. Etwa den Versen „An die Nachtigall":



174. Gottfried August Bürger. Bildnis von Anton Graff. Dresden, Körner-Museum

Süß, du im Hain Verborgene
Steigt dein Gesang empor;
O Nachtigall, du klagende,
Sing mir dein Leiden vor.

Gern ist der Hoffnungslose
Dem Trauerliede nah,
Wenn er die letzte Rose
Des Lebens welken sah.

Die Romantik ist kaum weiter gekommen, wie denn überhaupt mancher Ton Brentanos von Jacobi vorweggenommen wird. Goethe hätte solche empfindsame Klage sich nur in seinen Anfängen gestattet. Richtig aber hat man festgestellt, daß die Sänge seiner Jugendzeit nicht so in sich geschlossen, so abgerundet sind wie gleichzeitige Lieder Jacobis. Zu wichtig war ihm damals das scheinbar Kunstlose seines Stegreifstils.

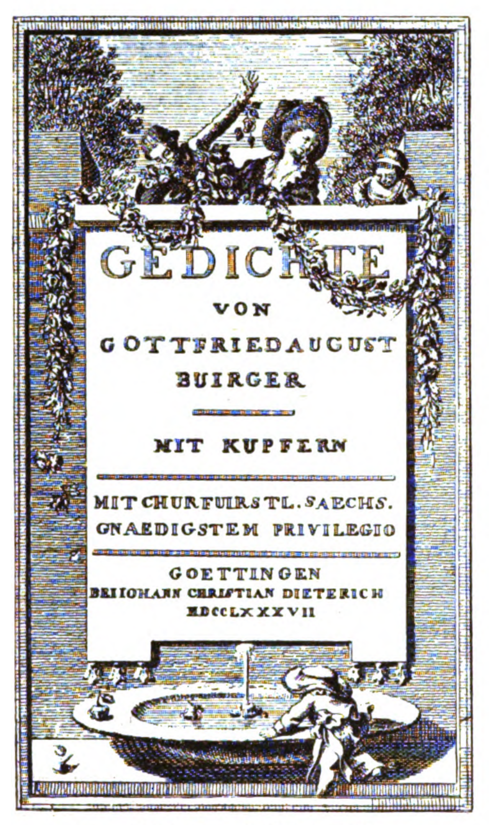
Auch Lieder von Lenz konnten Goethe zugeschrieben werden, gerade weil sie wie Improvisation wirken. Lenz' Schicksal war, Goethes Leben nachleben, Goethes Kunstwerke mit Goethes Mitteln übertrumpfen zu wollen und da wie dort zu scheitern. Klage und Anklage wird darum leicht sein Sang. Er ringt sich indes zu der freiern Haltung durch, im Schmerz zu lächeln und Rührung durch Scherz noch fühlbarer zu machen.

Miller nimmt unter den Haingenossen die größte Fülle gegensätzlicher Motive in sein Singen auf. Empfindsamkeit eint sich bei diesem Anempfinder mit kraftgenialischem Gebaren. Maler Müller neigt zu Titanengebärden. Er wirkt unter den vielen Empfindsamen (auch Schubart ist sentimentaler, als ihm zuzutrauen wäre) fast wie eine Ausnahme. Bürger freilich fühlt die schrankenlose Sinnlichkeit seiner Erotik auch als Titane. Nirgend wird der Hain so weit von Klopstock abgelenkt wie in Bürgers Liebejubelrufen. Da herrscht nicht seelische Verklärung des geliebten Weibes wie in Goethes Jugendlyrik, mag sie Liebesgefühl noch so unklopstockisch vortragen. Beglückte Sinne jauchzen die Geliebte an. Hamannischer ist das als alle andere Lyrik der siebziger Jahre.

Bürgers Liebeslyrik preist den sinnlichen Zauber der Geliebten: „Wer hat, wie Paradieseswelt, Des Mädels blaues Aug' erhellt?" „Wer hat das Rot auf Weiß gemalt, Das von des Mädels Wange strahlt?" „Wer schuf des Mädels Purpurmund So würzig, süß, und lieb und rund?" „Wer ließ vom Nacken, blond und schön, Des Mädels seidne Locken wehn?" So geht es weiter, und nur zuletzt folgt die Frage: „Wer blies so lichthell, schön und rein Die fromme Seel' dem Mädel ein?" In Wendungen eines Redners tobt sich Bewunderung aus, und nur die starke und in kehrreimartiger Wiederkehr der Worte mit rein musikalischer Wirkung wetteifernde Tönung, getragen von einem machtvollen Temperament, rechtfertigt den Anspruch, hier biete sich Poesie und nicht bloß eifervolle gereimte Rede. Auch das Lied „Mädel, schau mir ins Gesicht! Schelmenauge, blinzle nicht!" ist mehr witzige Rede als lyrischer Gefühlsausdruck. Trotz allem Gegensatz zu Klopstock hat Bürgers Sang eine gewisse Verwandtschaft mit der redereichen Ausdrucksweise des Messiassängers. Sogar das Errechnen, das noch in Klopstocks Oden Verstandesmäßiges hineinträgt, fehlt bei Bürger nicht, wird bei ihm nur von einem andern Ethos getragen:

Hundert ist wohl große Zahl;
Aber, Liebchen, laß es 'mal
Hunderttausend Schönen wagen,
Dich von Thron und Reich zu jagen!
Hunderttausend! Welche Zahl!
Sie verlören allzumal.

Schubart ist auf diesem Wege Bürger gefolgt, auch der junge Schiller. Und sogar in Bürgers eigenster Schöpfung wird rednerhaftes Verhimmeln eine ihm gemäßeste Ausdrucksform, in der Ballade. „Das Lied vom braven Manne" ist der nächstliegende Beweis. Bürgers Vers „Gottlob! daß ich singen und preisen kann" verrät, was ihm auch in der Ballade wichtig war.



175. Titel der Gedichte Bürgers

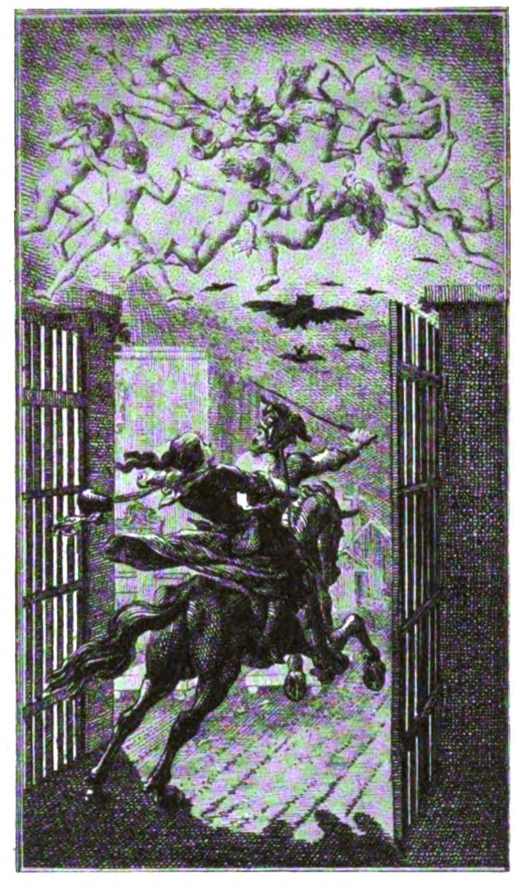
Bürger hat die deutsche Ballade aus den Tiefen wieder emporgehoben, in die sie durch Gleim und dessen Gefolge gesunken war. Herder bot ihm eine feste Stütze. Goethe trug zwar im Sinn von Herders Wunsch, der Lyrik das Nacheinander einer Handlung zuzuführen, das Lied nahe an die Ballade heran. Aber die lange Reihe von Goethes Balladen beginnt erst nach dem Erscheinen von Bürgers „Lenore". 1773 trat Bürgers Meisterstück hervor, der kostbare Ring, mit dem er sich der Volkspoesie wie der Doge von Venedig dem Meere für immer antraute. So hat Wilhelm Schlegel sein Urteil geformt.

Auch Bürger huldigte anfangs der Mode tragikomischer und burlesker Balladen, die von Gleim geschaffen worden war. Merkwürdiger ist, daß er noch nach der „Lenore" gern in diesen Abweg einbog. Er meinte bis zuletzt echte Volkspoesie zu bieten, wenn er einen Stich ins Ironische wagte, die Dinge so vortrug, als wolle er sich über sie lustig machen. Gleich hemmungslos wie in der frühen „Historia von der wunderschönen Durchlauchtigen Kaiserlichen Prinzessin Europa" hat er es später freilich nicht wieder getrieben. Hier gibt sich Parodie des Antiken noch pöbelhafter als bei Blumauer. Es verharrt in den Grenzen der Aufklärung.

Auch für Bürger wurden die „Reliques" von Percy zu einer wegeweisenden Offenbarung. Er hat ihnen manches unmittelbar nachgeformt; „Der Kaiser und der Abt", „Graf Walter", sogar „Frau Schnips" entstammen dieser Quelle. Er hat der englischen Vorlage Rhythmisches und Melodisches glücklich abgelauscht, aber nicht nur „Frau Schnips" bezeugt das Verrohende seiner Wortgebung. Schon Wilhelm Schlegel wies das an vielen Belegen nach. In der englischen Vorlage der „Entführung" entschuldigt die Tochter sich ihrer Flucht vor dem Vater: „Trust me, but for the carlish knyght, I never had fled from thee." Bei Bürger platzt sie heraus:

> Glaubt, bester Vater, diese Flucht,
> Ich hätte nimmer sie versucht,
> Wenn vor des Junkers Bette
> Mich nicht geekelt hätte.

Spitz bemerkt Schlegel, daß jedem feinen Sinn vor solchem Ekel ekeln müsse. Allein Bürger meinte, gerade durch solche Überderbheit den rechten Volksliedton am sichersten zu treffen. (Er bezeugte bestenfalls, um wieviel roher war, was er „Volk" nannte, als die Engländer, denen eine einst für die obern Gesellschaftsschichten bestimmte Dichtung zum Volkslied geworden war.) Grundsätzlich will er den Beifall des gemeinen Manns erwerben, überzeugt, daß alle große, echte Poesie, Homer wie Ossian, Shakespeare, Ariost, sich zu ihren Zeitgenossen herabgelassen habe, um das zu werden, was für Bürger das eigentliche Kennzeichen wahrer Kunst ist: populär. So meint es sein „Herzensausguß über Volkspoesie", der 1776 im ersten Band der Göttinger Zeitschrift „Deutsches Museum" erschien, eine der denkwürdigsten Kundgebungen der Ästhetik des Sturm und Drangs. Zieht sie doch aus den Forderungen Hamanns und Herders die letzten und äußersten Schlüsse. Unbedingter konnte kaum dargetan werden, welche Gefahren der rousseauische Kampf gegen Kultur in sich barg, wieviel er zu zerstören drohte. Die



176. Kupferstich von Chodowiecki zu Bürgers „Lenore"

Frühromantik hatte es nicht leicht, hier Ordnung zu schaffen und das, was auch ihr wichtig war, das Anknüpfen an altheimische deutsche Dichtung, vor dem Verdacht zu schützen, alles laufe nur auf Einbuße höherer Geistigkeit hinaus. So urteilte ja der deutsche Klassizismus, urteilte vor allem Schiller, nicht nur in der vielberufenen Verurteilung Bürgers, auch sonst.

Kaum begreiflich scheint es, daß Bürger von solchen Ansichten aus zu seiner „Lenore" gelangen konnte, wenn auch in ihr einzelne Züge seiner popularitätssüchtigen Manier sich schon ankündigen. Als Schauerballade kann auch sie gelten. Aber sie wird — in auffälligem Gegensatz zu den Balladen Bürgers, die unmittelbar auf Percy zurückgehen — ganz wie der „Wilde Jäger" durchflutet von einem überwältigenden Naturgefühl. Diese Menschen leben in und mit der Landschaft. Das Atmosphärische wirkt sich in ihren Gefühlen aus. Shakespearisch ist das. Es berührt sich enge mit nordischer Dichtung. Von Gespenstern, die den untreuen Liebhaber oder die untreue Braut in die Hölle hinabtragen, hatten andere längst berichtet, im Sinn der Aufklärung; ihr war das nichts als ein bildhaftes Umschreiben sittlicher Forderung, das ein gewisses Gruseln wecken wollte. In der „Lenore" hingegen sind alle Wünsche erfüllt, die, gestützt auf Shakespeares „Hamlet", die „Hamburgische Dramaturgie" ausgesprochen hatte. Die düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, mit denen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten gewohnt sind (so heißt es bei Lessing), finden sich in der „Lenore" zusammen. Das ist gut vorbereitet durch die allmähliche Steigerung, die sich in den ersten zwölf Strophen vollzieht. Erst in der dreizehnten meldet sich die Welt des Spuks an. Bis dahin geht von schier prosaischer Trockenheit, von einem Eingang, der das Tatsächliche ohne jede dichterische Steigerung des Ausdrucks vorträgt („Und hatte nicht geschrieben, ob er gesund geblieben."), es Schritt für Schritt empor zu immer wuchtigerer Aufwühlung, durch Hoffnung, Enttäuschung, Verzweiflung, Gotteslästerung. Nun aber bietet Bürger schon seine bezwingende Kraft auf, Geräuschhaftes in Worte umzusetzen, deren bloßer Klang etwas Betörendes in sich hat. Fortan wird, im Gegensatz zu Bürgers Neigung, dem deutenden, wertenden, aufstachelnden oder verurteilenden Reden des Dichters breiten Spielraum zu gönnen, alles nur noch eiliges Zwiegespräch oder kurze Szenenangabe. Und in dieser spielt die Sprache der Naturlaute, die eine übereilige Bewegung begleiten, eine entscheidende Rolle. Der Ritt wird nicht rednerhaft herausgestrichen, nicht geschildert, sondern die Worte selbst drücken das tolle Hasten unmittelbar aus, es wandelt sich vor unserm Ohr in ein besinnungraubendes Gejage von Ausrufen, Sätzen, Strophen. Die Zeitwörter sind gefüllt mit Eindrücken des Raschen, bald Lärmenden, bald geisterhaft Leisen: „Komm, schürze, spring und schwinge dich!", „Daß Roß und Reiter



177. Zeichnung von Neureuther zu Bürgers „Pfarrers Tochter von Taubenhein"

schnoben, Und Kies und Funken stoben", „Wie flogen Anger, Heid' und Land! Wie donnerten die Brücken!", „Kam's, hurre, hurre! nachgerannt, Hart hinters Rappen Hufen", „Wie flogen rechts, wie flogen links Gebirge, Bäum' und Hecken!", „Und das Gesindel husch husch husch! Kam hinten nachgeprasselt", „Rasch auf ein eisern Gittertor Ging's mit verhängtem Zügel. Mit schwanker Gert' ein Schlag davor Zersprengte Schloß und Riegel", „Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp' Und sprühte Feuerfunken; Und hui! war's unter ihr hinab Verschwunden und versunken". Alles Grauen ist aufgeboten, mit dem der Aberglaube die nächtliche Landschaft verbindet, wenn „den Hagedorn durchsaust der Wind". Und wenn das Mädchen sich gegen dieses Grauen wehren will mit ihrem „Laß ruhn die Toten!", gewinnt der nächtliche Spuk nur desto mehr Wirklichkeit.

Noch enger verschlingen sich Erleben des Menschen mit dem Leben der Natur im „Wilden Jäger". Fordert doch schon der Gegenstand, das Naturphänomen der wilden Jagd auf Menschliches zurückzuleiten, also den Mythos vom wilden Jäger auszugestalten. Wieder gilt es, ein immer schnelleres Dahinjagen mit Bürgers Wortkunstmitteln nacherlebbar zu machen. Der jähe Halt, der vor der entscheidenden Wendung diesem rasenden Ritt ersteht, gibt dem Schlußablauf noch mehr Wucht. Durch Gegensatz das Düsterwilde des Vorgangs noch stärker zu betonen, setzt Bürger am Eingang und auch später mehrfach mitten in das Getobe Stellen, die etwas unberührt Idyllisches, ein Bild der Landschaft zeigen, die dem unheiligen Wüten des Wild- und Rheingrafen widerstrebt. Mit noch bewußterer Kunst scheint das gestaltet zu sein als der überwältigende Ausbruch einer barockhaft überbewegten Macht, das Grauen nächtlicher Landschaft auszuschöpfen, die „Lenore".

Bürger nutzt auch sonst Versinnlichung rasender Schnelligkeit oder heimlich spukhaftes Schleichen oder gruselige Nachtstimmung. Aber nicht glückt ihm, so wie in „Lenore" und im „Wilden Jäger" etwas von einem Naturmythos zu gewinnen, der das ganze Gedicht zu einem Ganzen vereinheitlicht. Es bleibt

sonst bei der Wirkung einer nebenhin gesetzten Dekoration. Nur in diesen beiden Balladen fällt ihm zu, was das Wesen dämonischen Zaubers der Natur ausmacht und der Ballade nicht nur die Kraft schenkt, Schauer zu wecken, ihr vielmehr die geheimnisvollen Beziehungen von Menschenseele und Landschaft zum eigentlichen Inhalt gibt.



178. Der König in Thule. Fresko von Bernhard Neher in der Goethe-Galerie des Weimarer Schlosses

Goethes Balladen werden schon in ersten Ansätzen zu Dichtungen von der Nachtseite der Naturwissenschaft, wie die deutsche Romantik das bald nennen sollte. Nur wie im Spiel betritt Goethe zu Beginn das Gebiet der bloßen Gespensterballade; nur ein Bruchstück entsteht, es ist dem Singspiel „Klaudine von Villa Bella" eingefügt und geht dann als „Der untreue Knabe" in Goethes Balladen über. „Der König in Thule", Einlage des Urfaust, ist minder Ballade als Nachklang von Volksliedern, wie er um 1800 bei Goethe sich häufiger findet. Aber gleich die ersten Weimarer Balladen „Erlkönig" und „Der Fischer" sind Naturmythendichtung. Und immer ist Natur da Landschaft. Landschaftlichem wird echt goethisch Erleben und Fühlen von Menschen geschenkt; die Rätsel, die sich in dem Verhältnis von Mensch und Landschaft ankündigen, lösen sich, indem der Mensch in der landschaftlichen Natur etwas ihm Urverwandtes entdeckt. Genau das Gleiche ergibt sich der deutschen Romantik. Voraussetzung aber ist ihr wie Goethe eine Weltanschauung, der in der Natur Menschenähnliches enthalten ist, göttlich durchgeistigt wie der Mensch selbst. Naturerscheinungen mythisch zu deuten, Naturvorgänge wie einen Mythos zu sehen, ist solcher Weltschau selbstverständlich. Sogar der eine echtromantische Zug ist schon an Goethe zu beobachten: Nicht der kluge, seines Verstandes sich bewußte Mensch, nein, eher der noch kindlich Fühlende entdeckt solche Zusammenhänge. Den Erlkönig vermag der Knabe zu erkennen, während der Vater die Worte seines Sohns auf Täuschung zurückführt.

Von Anfang an, gleich in den Leipziger Sängen, leitet auch Goethe, wie es Johann Georg Jacobi, wie es die Genossen des Hains tun, die Landschafts-, die Jahres- und Tageszeitendichtung der Aufklärung weiter. An den Mond richtet sich schon eins der Gedichte von Goethes Leipziger Liederbuch. Landschaftsstimmung atmet es wie die Oden an Behrisch. „Die Nacht" steigert das zu dem naturbeseelenden und naturvermenschlichenden Bild von den Birken, die mit Neigen den süßten Weihrauch aufstreuen. Von den Liedern aus Straßburg wandelt „Willkommen und Abschied" die ganze Nachtlandschaft in lebendige Wesen, die wie Menschen sich gebärden, fühlen, handeln. Das bleibt nicht bei Vergleichen stehen („Schon stund im Nebelkleid die Eiche Wie ein getürmter Riese da"). Der Abend wiegt die Erde, Finsternis sieht mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuche, der Mond schläfrig aus dem Duft hervor, die Winde schwingen leise Flügel, die Nacht schafft tausend Ungeheuer. Eine mythenschaffende Phantasie ist da tätig. Mehr und mehr wird dann Goethes Lyrik ein Deuten der Natur aus



179. Erlkönig. Aquarell von Moritz v. Schwind. Privatbesitz

Menschlichem, ein Deuten des Menschen aus der Natur. Solche Deutung aber hat überraschend Neues zu sagen, weil Goethe die Landschaft besser zu sehen weiß als sogar die vielen, die seit Brockes grundsätzlich Landschaftliches genau zu sehen und dies Gesehene auszusprechen gestrebt hatten. Mindestens die großen Züge, das was sich nicht mikroskopischer Schau ergibt, kann Goethe besser ausdrücken als seine nächsten Vorläufer und seine Umwelt. Schon bezwingt er das ganze große Phänomen des Ablaufs eines mächtigen Stromes in „Mahomets Gesang". Greifbarer aber wird das Phänomen, indem jeder Zug ins Menschliche sich umsetzt. Kündet Goethe von einem Übermenschen oder von einem Strom? Er schafft Spiegelung und Widerspiegelung: Der religiöse Genius ist sein Gegenstand. Er weist sich im Spiegel des Stroms. Aber der Strom, den die Worte Goethes zeichnen, ist seinerseits ganz als Mensch gefaßt. Was da entsteht, ist ein Mythos, in dem Landschaft den großen Menschen ausspricht.

Die andern, von Jacobi bis zu den Haingenossen und den Stürmern und Drängern, setzen Ausdruck des Gefühls eines Menschen alle in engen Zusammenhang mit der Landschaft, sei's um Übereinstimmung, sei's um Gegensatz zu kennzeichnen. Seltener kommen sie wie Bürger an etwas wie Mythenschöpfung heran. Am merklichsten zeigt sich diese Fähigkeit bei Hölty. Um der verlebendigten Landschaft willen, die am Eingang der Lieder des Minnesangs erscheint, dürfte er sich zu Walther von der Vogelweide hingelockt gefühlt haben. Deutlicher aber noch als in seinen Sängen, die sich an den Minnesang anlehnen, wird die mythenhafte Vermenschlichung von Naturbegriffen in Liedern von der Art des „Mailieds" mit dem Eingang: „Heil dir, lächelnder Mai." Ein schöner Jüngling wird in Höltys Hand der Mai, der Blumenschöpfer, der Herzenfeßler. Er beschwebt die Flur, streut Veilchen, Schlüsselblumen, weiße Maienglocken, streut sein ganzes Füllhorn leer, löst die Haare des Hains, hüllt den Schlehstrauch, den Hagdorn, den Kirschbaum in Blütenschnee. Er tanzt heran. Und des Kirschbaums Wipfel säuseln ein Gewölk von Silber um sein wehendes Lockenhaar. Gewiß mischt sich hier Altgewohntes, das

kaum noch als Metapher wirkt, kaum den Eindruck einer mythenschaffenden Phantasie weckt, in das Neue solchen Sangs. Aber als Ganzes kündigt sich ein geschlossenes Stück Maimythos an, wie seit Friedrich von Spee und vor Lenau es kaum von einem andern so gestaltet worden ist. Nur freilich ist Goethes Kunst nicht erreicht, Natureindrücke so neu zu sehen, daß der Wortausdruck alles Bestehende von mehr oder minder verwandter Art überholt.

Selbst die Eingangsverse des Lieds „Auf dem See" erweisen solche Kunst. Sie wollen noch nicht Letztes ausschöpfen, nur unbekümmertes Gefühl aussprechen. Weit werden sie überholt von dem Schlußabsatz. In ihm ersteigt Goethes Kunst, Natur scharf zu sehen und die entscheidenden Anlässe der Landschaftsstimmung zu bezeichnen, eine ungemeine Höhe. Die Knappheit entscheidet; auf wenige Worte ist zusammengedrängt, was früher wie später von andern nur in breiter Darlegung gesagt werden konnte:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Das alles ist Naturbeseelung und Naturvermenschlichung. Aber um wieviel vergeistigter und verklärter klingt sie hier als in den Worten des Eingangsabsatzes: „Und Berge, wolkig himmelan, Begegnen unserm Lauf." Nur der Gegensatz des Ausdrucks und seiner stimmungweckenden Kraft erreicht das Entscheidende: Zwischen den beiden Absätzen vollzieht sich eine Tat der Selbstbesinnung und der Selbstüberwindung. Ein freier Willensakt weist erweichende Erinnerung an ein schönes Einst von sich. Im Bewußtsein, das Schöne der Gegenwart wegen dieses Schönen von einst nicht aufgeben zu wollen, gewinnt das Ich des Dichters gesteigerte Kraft, die Gegenwart zu schauen und zu erleben. Und so enthüllt sich alles, was hier die Landschaft abspiegelt, als bloßes Sinnbild für den begrifflichen Gedankengehalt des Gedichts. Gleichnishaft deutet sich der Gedanke des Lieds an. Ganz wie Theodor Storm es von reiner Lyrik fordert, ist das Gedankliche in eine kunstvolle Gestalt übergegangen, die auf unsern äußern und innern Sinn allein wirkt, ohne begriffliche Verdeutlichung zu benötigen.

Auch das Lied „An den Mond", minder in der ersten Form als in der endgültigen, verhüllt, was es zu sagen hat, in Landschaftsbilder. Auch da gelangt Goethe zuletzt zu Selbstbesinnung, zur Selbstbesinnung des Dichters über sein Schaffen und über dessen Verbindung mit seinem Leben. Wieder ist alle bloßbegriffliche Darlegung ausgeschaltet. In solchen Kunstwerken überwindet Goethe das verstandesmäßig Redehafte, das bei Klopstock sich noch bemerklich macht und auch im Hain, zunächst bei Bürger, eine unmittelbarere kunstgemäße Aussprache hemmt. Da erweist sich von neuem das alles Überholende, das in Goethes Jugendlyrik der Welt geschenkt worden ist, zugleich der tiefe Sinn seines Singens von Natur, von Landschaft.

Die Stimmungskunst von Goethes Lyrik lebt sich nicht bloß in Liedern und in freirhythmischen Sängen aus. Sie trägt auch seinen ersten Roman. „Die Leiden des jungen Werthers" von 1774 sind in der Weltliteratur etwas Neues, weil sie den Helden mit der Natur so verknüpfen, wie Goethes Lyrik mit der Natur verknüpft ist. Lyrisch getönte Bekenntnisse in ungebundener Rede verbinden sich zu einem Nacheinander. Ein Vorgang ergibt sich. In diesem Vorgang fehlt es nicht an äußerer Handlung. Aber entspricht es nicht auch dem Wesen von Goethes Lyrik, etwas wie eine Handlung oder doch wenigstens ein Nacheinander zu bieten? Ein umfangreiches Selbstgespräch in Briefen, legt „Werther" die Gefühlswandlungen eines Stimmungsmenschen dar. Was vorgeht, ist durch seine Stimmungen wesentlicher bedingt als durch äußere Tatsachen. Den Stimmungscharakter des Buchs erwirkt indes noch stärker die stete Betonung der

Die Leiden
des
jungen Werthers.

Erster Theil.



Leipzig,
in der Weygandschen Buchhandlung.
1774.

180. Titel des „Werther“, Erstausgabe

begleitenden Naturvorgänge. Die Landschaft in ihrem wechselnden Verhalten beim Ablauf der Jahres- und Tageszeiten ist Unterlage des ganzen Aufbaus. Richtig hat man festgestellt, daß dieser Roman, dessen Briefe immer den Tag nennen, an dem sie abgefaßt sind, tatsächlich durch zwei Jahre sich hinzieht, dem Leser jedoch nur ein Nacheinander von einem überschönen Frühling durch Sommer und Herbst bis zu einem zerstörenden Winter zu bieten scheint. Die grundlegenden Themen der Lyrik des Zeitalters dienen in der Steigerung, die sie durch Goethe gefunden haben, dem Bau des Romans. Nur selbstverständlich ist, daß Stimmung der Landschaft und Stimmung Werthers sich fast immer decken. Ist es einmal nicht der Fall, dann gewinnt der Gegensatz um so größere Bedeutung.

Als „Werther“ erschien, wurde er wie eine nähere, sichtlich aus bester Sachkenntnis geschöpfte Mitteilung über einen Vorfall hingenommen, der viel Aufsehen geweckt hatte. Heute ist es um so nötiger, den Selbstmord von Lessings jungem Freunde Jerusalem auszuschalten, wenn das Wesen des Romans richtig erfaßt werden soll. Mit Werthers Persönlichkeit, mit seinen glücklich-unglücklichen Anlagen hatte Jerusalem, der scharfsinnige Kritiker der unphilosophischen Zeitphilosophie, sehr wenig gemein. Werther ist erste vertieftere Abzeichnung des Menschentypus, der sich dank den Geistesumwälzungen der Zeit Rousseaus einstellen mußte, eines Typus, der unverkennbare Verfallzüge an sich hat. In Werther erkannten sich sofort viele. Fortschreitend wurde die Gemeinde immer größer, die sich ihrer Verwandtschaft mit Werther bewußt war. Darum erzielte Goethe mit seinem ersten Roman einen Welterfolg, der weit den des „Götz“ überflügelte. Diesmal galt es nicht, eine neue Bühnenmode zu stiften, das Ritterdrama. Dem kommenden Menschen hielt der Roman einen Spiegel vor. Werthernaturen sind auch heute noch in Menge anzutreffen. Genauer lassen sich an diesen Nachfahren die Krankheitsmerkmale der Seele bestimmen. Nervöse — im engern Sinn des Worts — nennen sie sich jetzt. Es sind Menschen von oft reichen Geistesgaben. Sie sind sich ihrer Überlegenheit über die vielen andern wohl bewußt. Aber sie gelangen wegen der hohen Ansprüche, die sie an andere wie an die eigene Leistung stellen, nie zu rechter Tat. Sie vernichten ihr eigenes Lebensglück, indem sie sich Gründe für ihr Nichthandeln einreden.

Werther könnte das Glück erobern, nach dem er sich sehnt. Allein ihm fehlt zielbewußte Tatkraft. Er begnügt sich mit Halbem, gestützt auf die Annahme, daß Menschen wie er oder Lotte oder Albert sittlich hoch genug stünden, um als Freunde engverbunden miteinander ihr Leben zu führen, mag seine leidenschaftliche Liebe zu Lotte auch diesen Bund immer wieder gefährden. Und so entwöhnt er sich der Fähigkeit, mit starkem Willen rechtzeitig zu verzichten. Schon rückt solche Halbheit die Gefahr einer Katastrophe nahe. Jetzt endlich sucht Werther sich einem bloß ästhetisch genießenden Dasein zu entziehen. Er will durch Arbeit und durch Betätigung seiner Begabung die Kraft des Verzichts gewinnen. Allein kleinliche Hemmungen, die ihm entgegentreten, gesellschaftliche Demütigungen, denen er als Bürgerlicher im Kreis adliger Berufsgenossen sich ausgesetzt sieht, genügen ihm, auch diesen letzten Versuch aufzugeben, der ihm hätte Erlösung von seinem Leid schaffen können. Nicht mit erstarktem Willen, nur noch mehr in

seinem Widerspruch zur Welt und zu ihrem Gebaren bestärkt, kehrt er zu Lotte zurück und meint nun gar, in Albert, der ihm vor kurzem noch ein lieber Freund gewesen war, einen menschlich Eingeengten, einen innerlich Unfreien feststellen zu dürfen, der seines Weibes nicht wert ist und sie quält. Jetzt könnte er in Lottens und in sein eigenes Schicksal eingreifen, die Geliebte aus den Banden zu lösen, in denen er sie zu erblicken meint. Er tut das Gegenteil. Er verzichtet endgültig auf sie und zugleich auf alles Erdenglück, indem er freiwillig seinem Leben ein Ende setzt.

Ein Zickzackweg also, weil die Kraft der Selbstbestimmung und der Selbstüberwindung fehlt, weil nur noch die Fähigkeit übrig bleibt, sich selbst durch eine jähe Tat zu opfern. Wie schweres Leid er denen schafft, die ihn lieben, erwägt er nicht; ihm wird es bloß zu einem Anlaß, weichliche Rührung in sich zu wecken, wenn er sich ausmalt, wie sein Tod auf Lotte wirken wird.



181. Charlotte Buff. Pastellgemälde im Besitz des Goethe-Nationalmuseums, Weimar

Goethe umhüllt diesen schwachen, in Empfindsamkeit getauchten Menschen, dies kleingroße verächtlich schätzbare Original — so nennt ihn ja Lessing — mit so viel Schönheit, daß unser Anteil unbedenklich sich dem krankhaft Veranlagten zuwendet, ja daß sein Wesen als etwas Wertvolles erscheinen kann, daß es nicht nur zu seiner Zeit vielen zum gernbefolgten Vorbild zu werden vermochte. Goethe meidet jedes Wort, das seinen Helden in Unrecht setzen könnte. Er weckt den Anschein, daß er seinen Werther rechtfertige gegen das herzlose Urteil der Pharisäer; allein später legte Goethe alles Gewicht auf die Tatsache, daß er in Werther durchaus kein Vorbild für andere hat schaffen wollen.

Schon in diesem Fall erweist sich, was fortan ein Wesenszug von Goethes Kunst bleiben sollte: Im „Götz" hatte er noch gezeigt, was ihm sittlich, was ihm unsittlich erschien. Er wertete da ohne Zagen. In „Clavigo" trat an die Stelle eines entschiedenen Für und eines unzweideutigen Gegen das Bedürfnis, jedem von seinem Standpunkt aus sein Recht zu gewähren. „Werther" ist von einem Dichter gestaltet, dem die Künstlerfreude am Ausschöpfen des Lebens wichtiger war als das sittliche Urteil. Goethe überwindet im „Werther" alles, was er selbst von Eigenheiten Werthers in sich trug, alle Sentimentalität und Tränenseligkeit, sogar den Hang zum Selbstmord, den er damals in sich fühlte. Allein indem ihn hier künstlerisches Ausformen seiner eigenen Herzensnöte von diesen Nöten befreite, erstand unter seiner Hand ein so liebevoll gezeichnetes Bild des Trägers seiner eigenen, von ihm verurteilten Neigungen, daß die Welt sich nicht nur gefesselt, daß sie sich zur Nacheiferung verlockt fühlte. Das Wort einer Scharfsinnigen ist richtig, Werther habe mehr Selbstmorde verursacht als die schönste Frau.

Der große Lebenabspiegler Goethe sah sich nun immer wieder dem Vorwurf ausgesetzt, er verschöne durch seine Kunst, was tatsächlich zum Widersittlichen hindränge. Je ferner er seine



182. Fächer mit Bildern zum Werther, gezeichnet von Chodowiecki. Berlin, Kupferstichkabinett

Gestalten von sich rückte, desto mehr schien seine gegenstandsfrohe Kunst, gerade indem sie selbst hinter ihrem Gegenstand sich mehr und mehr verbarg, für diesen zu werben; auch weil Goethe nur ausnahmsweise verriet, wie er selbst sittlich das wertete, was er seinen Menschen einpflanzte. Clavigo und in der „Stella" Fernando sollen sicherlich nicht Goethes eigenes Verhalten zum Leben kennzeichnen. Er stellte an sich selbst Ansprüche, die von diesen beiden so wenig erfüllt werden wie von Werther. Allein sie sind nicht nur mit Werther tiefinnerlich verwandt, sie wecken auch gleich ihm den Eindruck, als wolle Goethe sie rechtfertigen, während er sie nur verstehen oder vielmehr erfühlen will. Doch die beiden werden in Goethes Darstellung, die das Leben und dessen Möglichkeiten liebevoll abspiegeln möchte, bei weitem nicht so anziehend wie Werther. Blieb Werther dem und jenem fast unverständlich, Clavigo und Fernando fanden jederzeit nur wenige, die in ihnen besseres erblickten als Schädlinge; und doch brachte Goethe in ihnen nur neue Vertreter des Typus von Verfallnaturen, den er auch in Werther darstellt, der vollends in Tasso zu seiner eindringlichsten Gestaltung emporsteigen sollte. Sie alle stammen von Hamlet ab. Goethe, der im Drama auf Shakespeares Spuren recht unshakespearisch wird, gelangt nie näher an Shakespeare heran, als in der Ausformung der Männer, in die er alles hineinbildet, was in ihm selbst an Sentimentalischem — wie Schiller es nannte — oder an Verfallgemäßem enthalten war, von ihm freilich in seinem Leben mit starker Hand unterdrückt und gerade durch die künstlerische Gestaltung überwunden wurde.

Im „Götz" hatte Goethe mit den geschichtlichen Tragödien Shakespeares gewetteifert. Daß ihm bald kein anderes Drama seines Lieblings so wichtig wurde wie „Hamlet", bezeugt der Urmeister. „Hamlet" rückt ihm die Sentimentalität des Zeitalters in höheres Licht. Recht ironisch verzeichnet später „Dichtung und Wahrheit" die vielen Voraussetzungen des Weltschmerzes, in dem sich die Sentimentalischen gefielen; Ossian vor allem und Young, den übrigens noch recht aufklärerhaften Darleger trüber Nachtgedanken; auch Hamlet ist genannt, und Goethe spottet dabei über die vielen, die damals meinten, ebenso melancholisch sein zu dürfen wie der Prinz von Dänemark, ob sie gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen

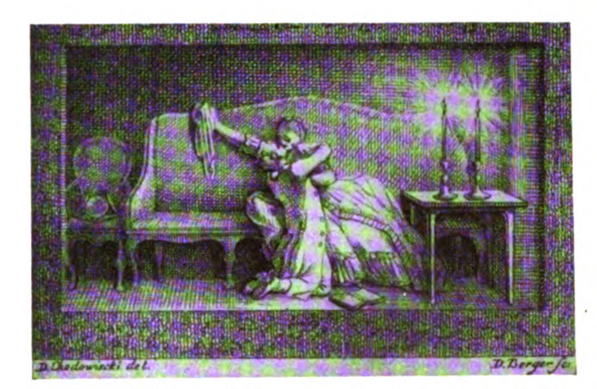


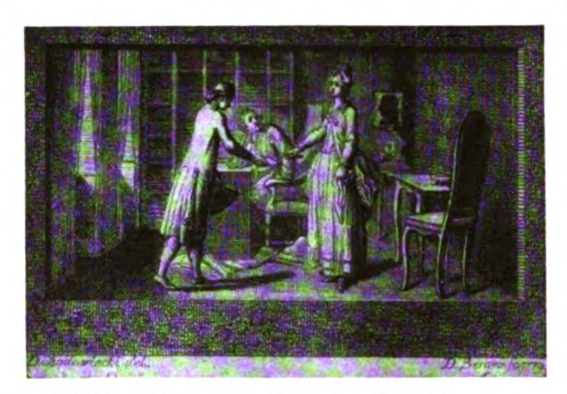
183. Lotte mit ihren Geschwistern und der hereintretende Werther. Kupferstich von Chodowiecki

Vater zu rächen hatten. Gewiß beweist die Deutung, die im Urmeister und später noch in den „Lehrjahren" die Persönlichkeit Hamlets findet, daß Goethe ihn immer noch zu sehr im Sinn der Feinfühligen und Empfindsamen seiner eigenen Umwelt gefaßt hat. Um so inniger verwandt sind miteinander Werther und der Hamlet, der in Goethes Vorstellung bestand. Auch auf Werthers Seele ist, wenn nicht eine große Tat (Lotte ihrem Bräutigam oder später ihrem Gatten wegzunehmen), so doch ein großer Entschluß gelegt; und Werther ist diesem Anspruch nicht gewachsen. Hamlet und Werther entziehen sich der Entscheidung, auch weil sie meinen, durch ihr Zögern eine höhere Sittlichkeit zu bekunden. Hamlet kann, was ihm auferlegt ist, nur sterbend erfüllen; Werther findet im freiwilligen Tod den Ausweg, das zu tun, was er längst hätte leisten müssen; eine endgültige Entscheidung in seinen Beziehungen zu Lotte und zu Albert.

Beides ist das Los der Menschen, denen innerer Überreichtum der Seele die Kraft unterbunden hat, gleich den vielen andern unbedenklich zu handeln, wie es der Augenblick fordert. Hier ruht die Voraussetzung der fast grenzenlosen Wirkung von Goethes erstem Roman. Bis in unsere Tage fühlen sich die Menschen, die mehr und mehr solcher Schwäche der Überfeinerung verfallen, im „Werther" verstanden und damit gerechtfertigt. Woimmer seitdem in einer Dichtung etwas von diesem Lebensgefühl auftaucht, besteht eine Beziehung zu Goethes „Werther"; es ist wichtig, daß gerade das Ausland, voran England, Frankreich und Italien, in Dichtungen das Wertherproblem neu zu formen versuchte. Der Weltschmerz gewann dabei manche bezeichnende Wandlung. Er wurde ins Politische und noch weit mehr als von Goethe ins Gesellschaftliche übersetzt. Aber etwas von den Zügen eines Verfallmenschen, die schon Werther trägt, blieb immer bestehen, auch in der Persönlichkeit und in den Werken Lord Byrons. Die deutsche Romantik wurde vollends und am stärksten in ihrem Lebensgefühl zum eigentlichen Gefolge Werthers. Als Novalis in der Sensibilität und in deren Steigerung ein Mittel erkannte, die Seele zu bilden und zu vermehren, zog er nur eine Folgerung aus dem „Werther". Und auch er wußte schon, daß gesteigerter Sensibilität etwas Krankhaftes eigne.

Daß aber die Menschen so feinfühlig geworden waren, war das nicht das Ergebnis einer Gefühlsvertiefung, die auf dem Gebiet der Religion sich seit langem durchgesetzt hatte, des Vorgangs also, der die entscheidende Voraussetzung von Klopstocks Dichten ist? Und schon Klopstock hatte, was auf dem Boden des Gottesglaubens sich vollzogen hatte, ins Weltliche übertragen. Dank solchen Zusammenhängen steht „Werther" religiösen Bekenntnissen näher als dem, was bis dahin Roman genannt worden war. Freilich hatte Spanien und Frankreich schon im 17. Jahrhundert der Erzählung die Tiefen, ja die Ekstasen eines mystisch getönten Gottesgefühls zugänglich gemacht und die „Empfindsamkeit", die dem Gottgläubigen zugefallen war, auch auf Erlebnisse nichtreligiöser Art angewendet. Die Liebe zum Weibe greift in diesem Bereich zu den Ausdrücken inbrünstiger Gottesverehrung. Unsäglich verfeinert und durchgeistigt sich die Sprache, die von solcher Liebe berichtet. Roh und fühllos wirkt neben ihr alles, was in der Erzählung der Aufklärer, auch in Gellerts Roman, von Liebe redet. Abermals weist das auf Klopstock und auf sein Epos wie auf seine Lyrik hin. Wirklich kommt Goethe vielleicht nie der Ausdrucksweise Klopstocks näher als im „Werther". Vieles ist hier schlichter und derber. Aber wo Sehnsucht nach vollem Liebesglück am schmerzlichsten sich äußert, vor allem am Ende des Romans, leiht Goethe seinem sentimentalischen Helden die Gefühlsüberspannung des Messiasdichters und die Wortgebung, die bei Klopstock, in abgebrochenen Ausrufen immer wieder zu demselben Wort zurückkehrend, das Letzte und Erschütterndste künden soll. Ja sogar Klopstocks Neigung, in solchen Augenblicken aufgelöstes Gefühl mit verstandesmäßigem Grübeln zu verknüpfen, läßt sich im „Werther" wiederantreffen, mag immer Werther selbst dann eher Anklagen gegen Gott als Lob-





184/85. Bilder zum Werther nach Zeichnungen von Chodowiecki, gestochen von Berger.
Links: Werthers letztes Werben um Lotte. Rechts: Lotte händigt Werthers Bedienten die Pistolen aus

preisung des Allmächtigen und Allgütigen vorbringen. Er steht von vornherein den gefallenen Geistern näher als den Engeln Klopstocks.

Die lyrische Färbung des Romans verstärkt solchen Eindruck. Dieser Roman hat einen Helden, der sich völlig in sich und in sein Innerstes vergräbt. Nur wie er die Welt sieht, nicht was er da erschaut, fällt ins Gewicht. Goethe ist immer noch zu gegenständlich, als daß nicht auch Werther die Welt um sich abzuspiegeln suchte. Er überließ den Nachfolgern Werthers, fast nur noch ihr Innenleben auszusprechen und von der Umwelt kaum noch etwas zu sagen. Doch von all dem, was man Totalität des Weltbilds zu nennen und epischer Dichtung zum Gesetz zu machen pflegt, ist im ,,Werther" — anders als in den ,,Lehrjahren" — so gut wie nichts zu verspüren. Mit Willen ist der Blick eingeengt, mit dem das Leben erschaut wird. Nur Werther kann das so sehen. Und so liegt der Akzent durchaus auf der Artung seiner Seele. Ein Seelenroman aber ist ,,Werther" nicht bloß, weil er einen Menschen von ganz eigener Anlage zum Helden und zugleich zum Berichterstatter hat, auch weil das Werden der Seelenvorgänge dieses Helden Schritt für Schritt abgezeichnet wird. Von Stimmung zu Stimmung in stetem Wandel bewegt sich langsam und mit leisen Übergängen der Ablauf des Berichts.

Ein Mensch von eigenwilliger Prägung hat im ,,Werther" allein das Wort und taucht alles in die Farben, die nur diesem seinem Wesen taugen. Das ist das Eigene und Neue des Romans. Auf den ersten Blick scheint zwischen ,,Werther" und der ,,Nouvelle Héloïse" Rousseaus von 1761 so viel Gemeinsames zu bestehen, daß Goethe dem Verdacht verfallen könnte, er habe sich allzubequem auf das Werk dieses Vorläufers gestützt. Auch bei Rousseau lieben sich zwei und dürfen einander nicht gehören. Sie wird die Frau eines andern, der als Mensch sich zu dem, der leidenschaftlich an sie gekettet ist, zu dem wertherhaften Gegner der bestehenden Gesellschaftsordnung, ähnlich verhält wie Albert zu Werther. Nach Samuel Richardsons Vorbild faßt Rousseau sein Werk in Briefen ab. Briefroman ist auch der ,,Werther", doch nicht ein Nacheinander von Briefen, die eine ganze Reihe von Verfassern haben. So gewinnt ,,Werther" völlig die Gestalt eines allerpersönlichsten lyrischen Ichbekenntnisses. Allein auch das hätte kaum genügt, ,,Werther" als etwas völlig Neues der ganzen Bildungswelt von damals, nicht etwa nur den Deutschen erscheinen zu lassen. Weil Werther dank seiner innern Verwandtschaft mit Hamlet trotz allen Beziehungen zu dem Freunde Julies mit dem Typus des gesellschaftlichen Umstürzlers noch Merkmale des geistig hochstehenden, aber gerade durch seine fast übersteigerte Geistigkeit auch zu raschen Entschlüssen, zu unerbittlich notwendiger Tat wenig fähigen Menschen in sich verbindet, ist er auch von den Zeitgenossen nie wie ein bloßer Abklatsch von Rousseaus Saint-Preux gefaßt worden; immer hat er für eine Persönlichkeit von neuer Prägung gegolten und für den Träger jüngster Artung der Menschenseele.



186. Charlotte Buffs Zimmer im Deutschen Haus zu Wetzlar

Leidenschaft durchflutet auch Rousseaus Werk; viel Kühneres als in Goethes Roman wagen bei Rousseau die Liebenden. Aber sie wissen auch nachhaltiger zu verzichten, und das hohe Lied von der Liebe, die hier zwei Menschen über alle Grenzen der gesellschaftlichen Ordnung und der geheiligten Sitte wegführt, endet in eine Verklärung der Verstandesehe. Sie bleibt etwas Festes, auch wenn die ihr widersprechende Leidenschaft innerlich weiterbesteht. Diese Menschen haben in vollem Gegensatz zu Werther die nötige Willenskraft, zu verzichten und dann das Leben weiter mit fester Hand zu lenken. Daß all dies ganz dem Sinn von Goethes „Werther" widerspricht, ruht auch in dem Gegensatz, der in der Zeichnung Julies und Lottes besteht. Lotte zeigt sich in der Spiegelung, die ihr in Werthers Augen wird, Julie tritt in ihren Briefen als ganzer Mensch vor den Leser hin, sie darf sich selbst deuten. Noch gewährt Goethe sich nicht, in einen Roman eine Frauengestalt zu versetzen, die zu voller Rundung herausgearbeitet wäre. Was in gleichzeitigen Dramen von ihm da geleistet wird, bleibt in der Erzählung noch unversucht. Adelheids zu geschweigen, ist nicht nur Gretchen, auch Stella weit mehr aus dem Gefühl der Frau heraus empfunden. So lebendig Lotte vor dem Auge des Lesers steht, ihre innern Vorgänge bleiben dem Miterleber auch dann noch recht unsicher, wenn im zweiten Teil des Romans die regelmäßige Brieffolge abbricht und der „Herausgeber" das Wort zu einem abschließenden Bericht ergreift. Spätere Zusätze tun nach dieser Richtung wohl einiges, aber nichts wesentlich Aufklärendes hinzu.

Der zweiteilige Aufbau, der zuletzt einem Bericht des Herausgebers Raum schafft, gewährt dem „Werther" eine Strenge der Tektonik, die nicht nur den überreichen Gefühlsgehalt des Romans in feste Formen bannt, die sich von der lockern Baukunst des „Götz" und seines nächsten Sturm- und Dranggefolges wesenhaft unterscheidet. Bis zu Ansätzen von Ebenmäßigkeit geht das wohlgeordnete Verhältnis der beiden Teile empor. Auch solche Geschlossenheit innerhalb eines engen Rahmens scheidet „Werther" von der weithin sich erstreckenden, durch viele Jahre sich hinziehenden Breite der „Nouvelle Héloïse" und ihrer durch Richardsons Technik bedingten Umständlichkeit. Weder Richardson noch Rousseau gelangt auch nur von ferne an Zusammendrängung im Sinn eines symbolhaften Naturablaufs heran. Ja abermals eins der unterscheidenden Merkmale von Rousseaus und Goethes Romanen ist das wesentlich verschiedene Verhältnis ihrer Menschen zur Natur oder vielmehr zur Landschaft. Rousseau stellt seine Vorgänge mitten hinein in eine der großartigsten und reizvollsten Gegenden: der Genfer See und eine Reihe der Orte an seinen Ufern sind durch den Roman geheiligt. „Werther" spielt in weit schlichterer deutscher Mittelgebirgslandschaft. Aber nur Werther erlebt die Landschaft im Sinn von Goethes Naturauffassung als das Wunder, das ihn zu Gott hinleitet.

Umfangreich ist die Literatur, die sich an „Werther" anschließt. Schriften gegen und für das Werk, Nachahmungen, ernstgemeinte und satirische Parodien gibt es in Fülle. Allein die Kunst des Werks, sein eigentliches menschliches Problem, seine Verkettung mit einem Gefühl, das in der Natur etwas Gottgleiches ahnt; alle diese entscheidenden Züge fehlen auf lange hinaus noch dem deutschen Roman. Vollends dauerte es sehr lange, ehe der Menschentypus, den der „Werther" feststellt, in vorwärtsführender Deutung neu erfaßt wird. Erst Hölderlins „Hyperion" nimmt die Kunst eines Briefromans, der tief in die Seele eines Menschen hineinleuchtet, im Sinn und im Stil des „Werther" mit Erfolg wieder auf, ohne freilich mehr



187. Satirisches Zeitbild von Chodowiecki.

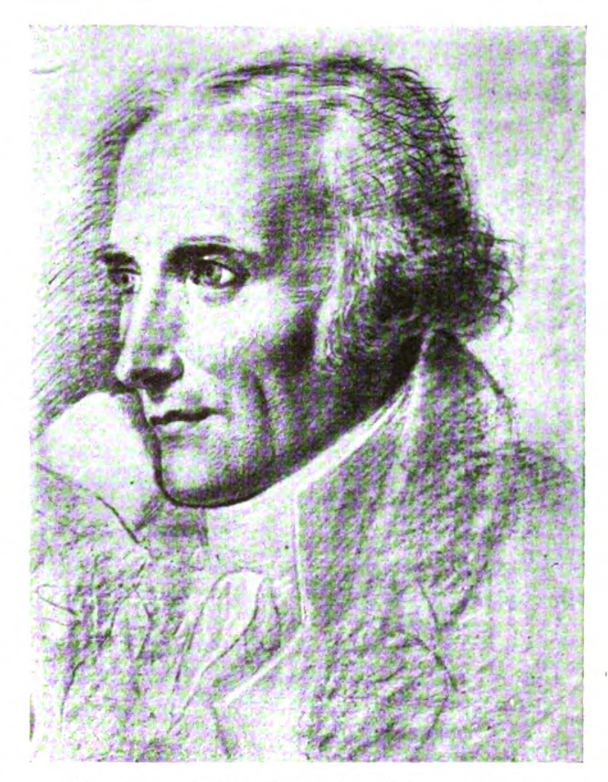
Links im Hintergrunde: Ein junger Mann (Werther) erschießt sich, das Silhouettenbild seiner Geliebten in der Hand haltend. Ein Schriftsteller steht daneben und zeichnet den Vorfall auf. Rechts im Hintergrunde: Die auf Stelzen gehenden, Purzelbaum schießenden Stürmer und Dränger

als ein Bruchstück zu werden; die Geschlossenheit von Goethes Werk erreicht er schon aus diesem Grund nicht. Und erst Jean Pauls Romane arbeiten Menschen und ein Verhältnis zur Natur heraus, die an „Werther" ebenso gemahnen, wie sie ihn überholen und zu neuartiger Auffassung weiterleiten. K. Ph. Moritz' „Anton Reiser" und Tiecks „William Lovell" führen vor und neben den Romanen Jean Pauls noch am entschiedensten in Menschenseelen ein, die mit Werther innerlich verwandt, an wichtiger Stelle indes beträchtlich von Werther verschieden sind. In der Art, sich selbst zu beschauen und durch solch unentwegtes Beobachten und Zerfasern ihrer innern Vorgänge sich die Gesundheit ihres Seelenlebens zu zerstören, sind sie die rechten Nachfahren Werthers, aber im Sinn einer rasch weiterschreitenden Welt, in der die Krankheitsformen der Seele auch im Leben bald neue Kennzeichen zeitigten.

Am wenigsten wirkte sich die Kunst, die in Goethes „Werther" Menschen gestaltet und das Erzählen auf neue Bahnen lenkt, in den Romanen aus, die — wie Ritter- und Räuberdramen und -romane nur äußerlich durch den Stoff mit ihren Voraussetzungen, dem „Götz" und den „Räubern", verbunden sind — von unglücklicher Liebe und von dem traurigen Ende Überempfindsamer meldeten, ohne auch nur von ferne das eigentliche Wesen von Goethes Werk zu treffen oder gar zu erreichen. Bekanntester Vertreter dieses Typus der unwertherhaften Nachfolge „Werthers" ist das dicke Buch „Siegwart, eine Klostergeschichte" (1776) des Ulmer Protestanten und Genossen des Göttinger Hains Johann Martin Miller. Mit gewandtem Geschäftsgeist häufte Miller, was die Leser locken mußte. Gleich eine ganze Reihe von Liebespaaren, die wegen böser Väter zu leiden haben und sich getrennt sehen müssen, wird in Gang gesetzt. Der Standesunterschied ist in den Vordergrund gerückt wie in Rousseaus Roman und in den Dramen, die in „Kabale und Liebe" gipfeln. Auf nassen Jammer ist alles angelegt. Tränenselige erliegen wehrlos ihrem Geschick. Briefe sind nur ab und zu der Erzählung eingefügt. Episoden überwuchern den Bau. Aber, ein übergewandter Ausnutzer wirksamer Motive, fördert Miller die werdende Dorfgeschichte, indem er länger als „Werther" bei Bauern verweilt. Aus dem Leben süddeutscher Katholiken gewinnt er Züge, die zuletzt kaum noch beachtet worden waren. Freilich geht er auch da auf den Spuren beliebter Erzählung des Zeitalters und treibt weiter, was durch den englischen Humoristen Sterne schon Reiz gewonnen hatte. Der

Lyriker Miller fügt Lieder ein, gibt dem Roman die Züge sentimentalischer Landschaftsdichtung, wie die Göttinger sie schätzten.

Echtere Verwandtschaft mit „Werther" weist J. M. Lenz' Bruchstück „Der Waldbruder", das erst am Ende des Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Aber schon weil es über den Anfang nicht hinausgekommen ist, bleibt es weit hinter Goethes Kunst zurück. Lenz hatte aus Eigenem etwas zu sagen. Sein Gegensatz zur Welt wurzelte tief in ihm und hatte besondere Tönung. Doch im „Waldbruder" führt er, anders als Goethe im „Werther", parteiisch seine eigene Sache und neigt daher zur Karikatur, wo er das Gegenspiel zeichnet. Goethe ist Werther und ist nicht Werther. Künstlerisch frei steht er über seinem Stoff. Viel Zeit ist vergangen, seitdem er selbst in Wetzlar wertherhaft leidenschaftlich durch Lotte Kestner sich gefesselt gefühlt hatte. Anderes hat inzwischen sein Gemüt erregt. Er kann der Lotte seines Romans die schwarzen Augen Maximiliane Brentanos geben, in merklichem Bedürfnis, den erzählten Vorgang von dem wirklichen Leben abzurücken. Freies Schalten mit den Vorgängen seines Daseins und mit Erfundenem, dann mit dem Bericht, den über den Selbstmord Jerusalems ihm Kestner gegeben hatte, schenkt dem „Werther", was ihn zu einem reinen Kunstwerk erhebt. Lenz gestaltet wohl auch Erlebtes im „Waldbruder" um. Aber noch ist er ganz befangen in den trüben Stimmungen und in dem Gefühlswirrwarr, den er darstellen will. Er kehrt zwar zu der Art des Briefromans von Richardson und Rousseau zurück und läßt eine Anzahl von Personen Briefe tauschen. Doch noch wenn er, hier wie sonst, Ironie gegen sich selbst und seine Gefühlsweise ausspielt, verrät er, daß er, wehleidig wie er ist, im Roman mit denen abrechnen will, durch die er sich mißverstanden und gekränkt glaubt. Dies ganz unverhüllt Persönliche, aus dem Augenblick heraus empfunden, wie Lenz das liebt, leiht dem Bruchstück seinen Reiz, entfernt es indes nur noch mehr von Goethes Werk.



188. Friedrich Heinrich Jacobi. Zeichnung von Johann Peter Langer, datiert 1806. München, Graphische Sammlung

Umgekehrt verwirrt es nur den Leser, wenn die Romane von Friedrich Heinrich Jacobi schlechthin als Abbilder des Lebens gefaßt werden. In immer erneutem Anlauf sind die beiden Werke spät zu ihrer endgültigen Gestalt gelangt. „Eduard Allwills Briefsammlung" bringt es 1792 zu einem ersten und einzigen Band; aber schon 1775 und mehrfach später treten ältere kürzere Fassungen in die Öffentlichkeit. 1794 und abermals verändert 1796 erscheint „Woldemar", nachdem seit 1777 Ansätze und Teile ausgegeben worden waren. So kann die vorletzte Fassung in dem jungen Wilhelm von Humboldt, die letzte in dem Anfänger Friedrich Schlegel gewichtige Rezensenten finden, die mit gutem Recht das Werk im Sinn dieser späten Zeit beurteilen. Weder Allwill wird begreiflicher, wenn er als Abbild Goethes, noch Woldemar, wenn er als Abbild Jacobis genommen wird, am wenigsten in den endgültigen Fassungen. Auch „Allwill" setzt sich aus Briefen mehrerer Personen zusammen. „Woldemar" ist Erroman mit eingelegten Briefen, entwickelt sich fortschreitend immer mehr zu einem Nacheinander philosophischer Gespräche. Darstellung eines Vorgangs ist überhaupt nicht Jacobis Sache. „Allwill" ist vollends mehr Gedankenaustausch als das Werden einer Begebenheit. Das Bruchstück zerflattert in Einzelheiten. Wie „Werther" will es einen fesselnden, besonders für Frauen anziehenden Männertypus formen, aber einen Starken, Selbstbewußten mit Zügen eines Übermenschen, nicht einen krankhaft Empfindsamen. Woldemar ist ähnlich geartet. Beidemal wird es dem Verfasser nicht leicht, seinen innern Anteil an dem Menschen, den er formen will, so weit zurückzudrängen, daß er das Gefährliche solcher Naturen nicht bloß andeutete, auch mit fester Künstlerhand umreißen könnte. Auch der Gedanke Jacobis, gleich Shaftesbury dem Edelmenschen ein Recht persön-

licher Sittlichkeit zu gewähren, kommt nicht voll heraus. (Jacobi war, als er dem moralischen Genie gestattete, sein Handeln der Führerschaft des Herzens anzuvertrauen, auf dem Wege, den bald erfolgreicher Schiller in der Lehre der Sittlichkeit der „schönen Seele" beschritt.) Als Goethe seine „Stella" schuf, dachte er an Erlebnisse Jacobis, die in „Woldemar" sich spiegeln. Er selber bot ein Schauspiel, das einen fast unversöhnlichen Gegensatz mit überkühner Hand ausgleicht, mit frohem Glauben an den Opfermut einer Frau. Jacobi aber glaubt, daß zwischen einem temperamentvollen Jüngling und einem klugen und schönen Mädchen bloße Freundschaft bestehen könne. Indem er solche Freundschaft durch naheliegende Mißverständnisse gefährdet und über sie siegen läßt, kommt er ins Fahrwasser der Unterhaltungsdichtung. Was ihm selbst im Leben ein Willkommenes war, Gedankentausch mit hochgebildeten Freundinnen, gerät ins Romanhafte. Sah deutsche Romantik sich hier in manchem vorausgeahnt, so mußte sie doch in ausdrücklicher Abwehr der „Friedrich-Heinrich-Jacobiheit" angesichts verwandter Entscheidungen ihre eigenen Wege suchen.

S. 150. Verfall seit Rousseau: Nietzsche und nach ihm Oswald Spengler vertreten solche Wertung; vgl. *A 2* S. 130ff. — Schiller über Goethe in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

S. 151. Deutscher Formwille: *GuG* S. 387ff.

S. 157. Die eigenwillige Ausdrucksform Hamanns wird eindringlich zergliedert in Rudolf Ungers wegweisendem Werk „Hamann und die Aufklärung" (Jena 1911) 1, 482ff.

S. 160. Voltaire über Shakespeare: vgl. Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik, Leipzig 1907 S. 27.

S. 162. Lessing und Herder über die verhüllenden Nebelwolken Homers: vgl. *A 2* S. 52f.

S. 164ff. Gerstenberg, Herder, Goethe über Shakespeare: *A 2* S. 196ff.

S. 170f. „Götz" und Shakespeare: vgl. Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911 S. 236ff. und O. Walzels Besprechung im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 48, 259ff., bes. S. 273f.

S. 175. Über Klingers „Zwillinge" vgl. *A 2* S. 203ff. *GuG* S. 263f.

S. 178. „Deutsches" Drama: vgl. O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 2. Aufl. Berlin 1920 S. 437ff.

S. 180. Tieck über Schiller: „Kritische Schriften" (Leipzig 1852) 4, 203f. Vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik, 5. Aufl. Leipzig 1926 2, 92f.

S. 182. Schillers Abtönen: vgl. J. Minor, Schiller, sein Leben und seine Werke, Berlin 1890 1, 352f.

S. 190. Den Begriff der „Polarität" entwickelt Ewald A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage, Stuttgart 1907.

S. 191f. „Clavigo" und das Drama ohne Bösewicht: vgl. *A 2* S. 524ff. *GuG* S. 93ff. Über Diltheys Typenlehre und seinen Begriff des Idealisten der Freiheit: *GuG* S. 81ff.

S. 192. Über den Begriff und die Bedeutung der „Freude" im 18. Jahrhundert vgl. Franz Schultz, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1926 S. 3ff.

S. 194. Rousseaus savoyischer Vikar: vgl. *A 2* S. 346.

S. 199. Wackenroders „Sprache der Natur": *A 2* S. 262ff.

S. 200. Der Dichter ein Prometheus: O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, Leipzig und Berlin 1910.

S. 209. „Verbale Innervation" bei Goethe: E. A. Boucke in der „Festausgabe" von Goethes Werken, Leipzig o. J. 1, 179*. 351. — Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927 1, 129f.

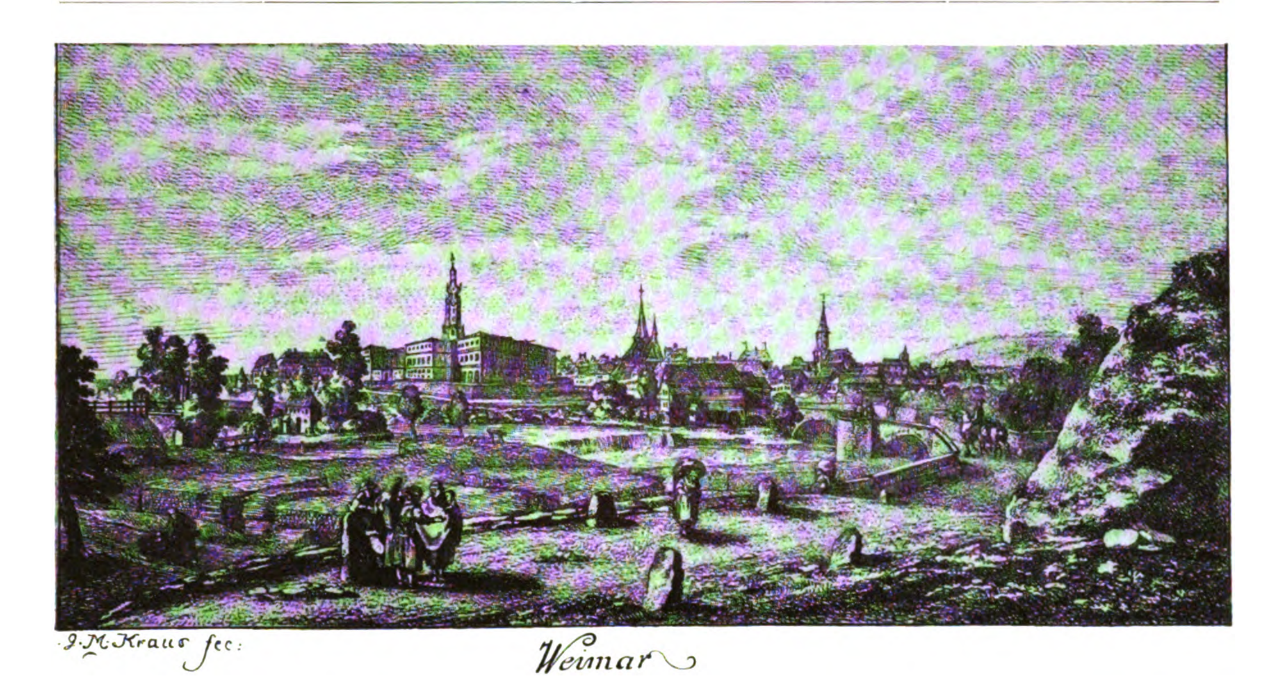
S. 213ff. Der Abschnitt über Reimlyrik wie überhaupt die Ausführungen über Lyrik des 18. Jahrhunderts dankt manche Anregung der „Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart" von Günther Müller (München 1925), setzt sich auch mit dieser Arbeit da und dort auseinander.

S. 220. W. Schlegel über Bürgers „Lenore": „Sämtliche Werke" (Leipzig 1846) 8, 99.

S. 225. „Auf dem See": vgl. u. a. *GuG* S. 238f. *W* S. 286ff. O. Walzel, Der Dichter und das Wort, Bonn 1927 S. 3ff. — „Mondlied": vgl. O. Walzel, Zeitschrift für deutsches Altertum 64; 191ff.

S. 225ff. „Werther": vgl. O. Walzels Einleitung und Anmerkungen zu Bd. 9 der „Festausgabe" von Goethes Werken (Leipzig o. J.).

S. 229. Novalis über Sensibilität in J. Minors Ausgabe 2, 220f., 3, 234.



Weimar

B. HOCHKLASSIZISMUS

I. GOETHES VEREINSAMUNG

1. Weimarer Anfänge

In den zehn Jahren, die zwischen Goethes Ankunft in Weimar und seiner Abreise nach Italien liegen, überwindet er in sich den Sturm und Drang und fördert durch diese Tat die Weiterentwicklung der deutschen Dichtung, schenkt ihr sogar einen so raschen Schritt, daß manches unbeachtet liegen bleibt, aus dem später noch neues Leben keimen sollte. Freilich merkt die Umwelt zunächst noch wenig von solchem Fortgang. Goethe entschwindet fast aus ihren Augen. Nach der Fülle von Veröffentlichungen, die er zuletzt geboten hatte, schafft er in dem ersten Weimarer Jahrzehnt fast nur für seine nächste Umgebung und läßt sein Werk so langsam ausreifen, daß erst während und nach der italienischen Reise die neuen großen Leistungen gedruckt werden. Sie zeigen dem Publikum einen Goethe, der sich gründlichst von dem Dichter des „Götz" und des „Werther" unterscheidet. Das wirkt derart befremdend, daß Goethes neue Kunst geraume Zeit unverstanden bleibt, ja wie ein Rückschritt empfunden wird. Es droht die Gefahr, daß Goethe umsonst nach höhern Zielen gestrebt und vergeblich zu klassischer Formung sich erhoben habe. Erst Schiller, aber auch die junge Romantik machen Goethes Wollen den Zeitgenossen begreiflich und sichern den hohen Gewinn, den er auf dem Weg zu der Spitze des deutschen Klassizismus eingeheimst hatte.

Die Abklärung, aus der sich die neue, den Sturm und Drang überholende Kunst Goethes ergab, wird gern, wenn nicht als Werk der Frau von Stein, so doch als durch sie mitbedingt hingestellt. Goethe selbst dankte dieser Frau immer wieder so überschwenglich für die umgestaltende Wirkung, die sie auf ihn ausgeübt habe, daß es ihm widersprechen hieße, wollte



190. Charlotte von Stein. Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung. Privatbesitz

man solche Wirkung leugnen. Aber war die Wirkung auch immer günstig? Und mußte Goethe nicht eines Tages aus eigener Kraft, sicherlich mit Mühe, manches wieder ausschalten, was ihm zur Zeit seines engen Bunds mit der Stein zur lieben Gewohnheit geworden war? In Italien wird reif, was sich in den vorangehenden zehn Jahren vorbereitet. Allein diese Reife war nur zu erzielen, wenn abgestoßen wurde, was wie ein Schwergewicht auf dem Schaffen Goethes unmittelbar vorher liegt. In Italien entwächst Goethe seiner Freundin und ihren leitenden Händen.

Früh erschien sie ihm als seine „Besänftigerin". Sie gewöhnte ihm die Huronengebärden der Sturm- und Drangjahre ab, erfolgreicher noch und gründlicher als Lili. Mit allen Ansprüchen eines Genius war er mitten in den Weimarer Hof hineingetreten, mit der ganzen Mißachtung, die ein prometheischer Schöpfer für beengte Hofleute in sich tragen kann, überzeugt, daß, was an echter und nachhaltiger Leistung von diesen Leuten erreicht werden könne, ihm mindestens ebenso zugänglich sei, während er doch die ängstlich bewahrte Würde und den ganzen Kram von gesellschaftlichen Formen ihnen gern überließ. Rousseauisch genug fühlte er, um in dem Gebaren des Hofadels nichts anderes zu erblicken als williges Verzichten auf wahre naturhafte Menschlichkeit. Widerlegte nicht Frau von Stein solche Wertung schon durch ihre Persönlichkeit? Doch nur langsam geht ihm auf, daß auch Führung des Lebens eine Kunst bedeute, die mit dem Einsatz der ganzen Persönlichkeit errungen sein will. Schon in bewegtester Sturm- und Drangzeit ahnte Goethe, daß er sein Ich und dessen Verhalten mit fester Hand leiten müsse, wenn nicht auch er scheitern sollte. In Weimar wird ihm solche Lebenskunst greifbarer.

Da erwacht innerhalb des deutschen Klassizismus etwas zu neuem Dasein, was zu klassischer Zeit in Italien, Frankreich, Spanien, England sich stark geltend gemacht hatte: das Ideal des menschenkundigen Hofmanns, der sicher und ungefährdet seine Bahn mitten durch die Gefahren beschreitet, wie sie im gesellschaftlichen Wettbewerb des Hoflebens sich immer wieder einstellen. Minder ängstlich, innerlich freier, ganz im Sinn des Zeitalters der Humanität mehr vom Standpunkt echter Menschlichkeit als eines unentwegt vorsichtigen Kampfs gegen gewandte und gewitzte Nebenbuhler nimmt Goethe diese Lebensaufgabe. Balthasar Gracian, der von Schopenhauer wiedererweckte spanische Vorkämpfer einer wohlgerüsteten Kunst, die Gefahren des Hoflebens zu bekämpfen, erscheint neben Goethe engherzig und äußerlich.

Weit stärker kennzeichnet sich in Äußerungen Goethes aus der ersten Weimarer Zeit ein Geschenk, das ihm sicherlich von Frau von Stein gereicht wurde. Es bedeutete viel für Goethes innerstes und geheimstes Erleben. Dem nachspürenden Verstand wird es schwer, die Bedeutung dieses Geschenks ganz zu ermessen. Er kann nur feststellen, daß Goethe, als er nach

Weimar kam, etwas Schweres in sich getragen, haben muß, von dem ihn Frau von Stein befreit hat. Er klagt sich selbst an, er fühlt sich dem Muttermörder Orest verwandt. Wie später seine Iphigenie den Bruder, erlöst und heilt ihn die Freundin. „Iphigenie auf Tauris" ist das Denkmal, das er diesem beglückenden Vorgang errichtet hat. Allein viel zu wenig wissen wir trotz allem vom Innenleben des jungen Goethe, um zu bestimmen, was eigentlich gemeint war, wenn Goethe sich unmittelbar vor dem Übergang nach Weimar von der unsichtbaren Geißel der Eumeniden gepeitscht fühlte. Vielleicht ist es schon zu kühn, dem Goethe dieser Zeit einen Zustand krankhafter Bedrücktheit zuzumuten, von dem ihn bloß ein Mensch erlösen konnte, dem er seine letzten Gemütstiefen erschloß, dem er ohne Rückhalt auch noch das Geheimste, sonst ängstlich Gehütete beichten durfte. Es bezeichnet Goethes Wesen, daß nicht ein Mann, daß nur der Liebsten Auge mild ihn sein Geschick mit Fassung sehen lehren konnte.



191. Lili Schönemann. Pastellgemälde. Privatbesitz

Und so war Frau von Stein ihm für lange Zeit nur die Beichtigerin. Noch war er zu fest an Lili gebunden, als daß ihm eine andre mehr als eine beruhigende Freundin hätte sein können. Jetzt erst, in erster Weimarer Zeit, wird „Stella" abgeschlossen. Wie nah Lilis Bild ihm noch immer war, sagt noch deutlicher als das kleine Gedicht, mit dem er ihr das Drama sandte, das Drama selbst. Noch immer war Goethe sich bewußt, daß Liebe vergebens vor Liebe flieht. Noch hatte Goethe nicht erkannt, daß Frau von Stein den einzigen, den sie lieben konnte, ganz für sich forderte.

an Lili.

Im holden Tal auf schneebedeckten Höhen
War stets dein Bild mir nah
Ich sah's um mich in lichten Wolken wehen
Im Herzen war mir's da.
Empfinde hier wie mit allmächt'gem Triebe
Ein Herz das andre zieht,
Und daß vergebens Liebe
Vor Liebe flieht.

G.

192. Widmungsgedicht in dem an Lili übersandten Bande der Stella

Leidenschaft hatten andere in ihm geweckt. Solche Leidenschaft setzte sich in bewegte und be-

wegende Dichtung um. Unter den Händen der Stein engt sich Goethe bewußt ein, nachdem er unmittelbar vorher in sich selbst genossen hatte, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Dem Stürmer und Dränger Goethe werden durch sie Ideale der Aufklärung wieder heilig. Was hätte sie auch zu bieten gehabt als Aufklärungsweisheit? Sie gewöhnt ihn an einfache gesunde Lebensweise, legt ihm nahe, allen Überschwang des Daseins aufzugeben. Er möchte durch sie „gut" werden. Güte für die Mitmenschen, rechtes Verständnis für ihr Wesen, mitleidvolles Sorgen um ihr Wohl wird ihm eine gernerfüllte Pflicht. Er will nicht länger ein Übermensch sein, der die Pflicht des Mannes nicht erfüllt, den Brüdern den Weg zu zeigen, den er selbst sehnsuchtsvoll gesucht und dank der Freundin gefunden hat.

Goethe wird in dieser Zeit mehr, als er es je gewesen war und später sein sollte, zum Fürsprecher der Humanität des 18. Jahrhunderts. Nur in dieser Übergangszeit konnte das Bruchstück eines epischen Gedichts entstehen von so ganz herderischer Humanität wie die „Geheimnisse", ein Denkmal zugleich neuer und nun allerengster Freundschaft mit dem Manne, der einst mehr eigenwilliger und nicht immer gütiger Lehrer als anschmiegsamer Genosse gewesen war, mit Herder. Dies Bruchstück wurde mit den Stanzen eröffnet, die jetzt als „Zueignung" vor Goethes Gedichten stehen. Auch sie sind eine Huldigung, dargebracht der Frau von Stein. Die Wahrheit, die hier den, der als Ich das Ganze vorbringt, zum Dichter weiht, indem sie ihm der Dichtung Schleier übergibt, schenkt einem wichtigen Bekenntnis von Goethes Kunstwillen Merkmale der Lebensauffassung Frau von Steins. Auch an dieser Stelle prägt sich ihr Wunsch deutlich aus, dem Freunde die genialen Gebärden abzugewöhnen. Das verknüpft sich mit der Erkenntnis des reifenden Goethe, daß Kunst erstens nicht auf unmittelbaren Abklatsch des Lebens ausgehen solle, daß sie aber zweitens auch nicht in zügellosem Walten ungebunden freier Phantasie ihr rechtes Ziel erreiche, nur in unentwegter Ergründung des Wesens der Erscheinungen, in vertiefter Erfassung dessen, was für Goethe Natur heißt.

Der echteste Gewinn, den die Weimarer Jahre vor Italien brachten, war ja ein immer festeres Erfassen dieses Begriffs von Natur. Er wäre vielleicht noch leichter zu gewinnen gewesen, wenn die Humanitätsstimmungen des Augenblicks Goethe nicht schier in die volle Sentimentalität seiner Zeitgenossen hineingedrängt hätten, in eine Gefühlslage, die zu überwinden keiner damals gleiche Begabung und Kraft besaß wie Goethe.

Als Gottsucher und als Kunstdeuter, aus religiöser und aus künstlerischer Selbstbesinnung hatte Goethe seinen Begriff von Natur gewonnen. Sein eigenes Schöpferbewußtsein war die Voraussetzung. Shaftesbury ahnte im Künstler etwas, das zugleich gott- und naturverwandt ist. Der Künstler ein Schöpfer wie Gott, Gott ein Künstler wie er selbst, das Kunstwerk eine Schöpfung wie die Welt, die Welt ein Kunstwerk Gottes, solche Gleichstellungen, die schon der Naturphilosophie der Renaissance geläufig sind und bei Giordano Bruno erscheinen, die bald im Kreise der romantischen Naturphilosophen, zunächst bei Schelling, zu ausdrücklicherer Prägung gelangen sollten, kündigen sich vor Weimar bei Goethe wie bei Herder an. Lange ehe Goethe sich eindringlich mit Spinoza beschäftigt — es geschieht erst in Weimar während des Winters von 1784 auf 1785 — gilt ihm die Formel „deus sive natura" als der rechte Schlüssel, das Wesen Gottes wie das der Natur richtig zu erfassen. Er fühlt sich berufen, dies Wesen auszusprechen, weil er, selbst ein Schöpfer wie die schaffende Natur, nur sich selber zu beschauen braucht, um der Natur ihren letzten Sinn abzugewinnen. Selbstverständlich hat er dabei immer nur die „natura naturans", die schaffende Natur, diesen metaphysischen Begriff, der von vornherein etwas Gottgleiches in sich trägt, ja nur eine Umschreibung





193. Goethe. Bildnis von Georg Oswald May. 1779. Stuttgart, Privatbesitz

für das Wort „Gott“ bedeutet, im Sinn, nicht die „natura naturata“, das Stück Welt, das unsern Sinnen zugänglich ist, die alleinige Grundlage aller materialistischen und positivistischen Naturforschung. Was er unter Natur versteht, ist vielmehr nie mit den Sinnen zu erfassen, geht weit hinaus über die Grenzen unserer Eindrücke, meint, was aller Erscheinungswelt zur Voraussetzung dient und sie bedingt.

Schon „Werther“ möchte die gegensätzlichen Eigenheiten dieses Begriffs Natur in Worte fassen. Er gibt ihm um so lieber Züge des Menschen, als doch Goethe sich solcher Natur schöpferhaft verwandt fühlte und daher auf sie übertrug, was er beim Gestalten seiner Werke und seiner Menschen in sich fühlte und beobachtete. Werthers „volles, warmes Gefühl . . . an der lebendigen Natur“ macht ihm die Welt zum Paradiese. Im raschen Wechsel seiner Stimmungen kann sie ihm indes auch wie ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer erscheinen. Goethe selbst ringt nach einer Deutung, die solche Gegensätze mit Gleichmut wie etwas Notwendiges hinnimmt. Im Jahre 1781 brachte das handschriftliche „Tiefurter Journal“ einen Aufsatz, der mit Fug und Recht als Bekenntnis von Goethes Überzeugung und von der glücklich errungenen Einsicht in die unerläßlichen Widersprüche der Natur gelten darf. Lange hat dieser Hymnus in ungebundner Rede für Arbeit Goethes gegolten. Daß dies ein Irrtum war, ist jetzt leicht zu erweisen. Auch der wahre Verfasser läßt sich erkunden. Allein das Bruchstück entwickelt Ansichten, die sich gewiß mit Goethes Anschauungen decken, vielleicht unmittelbar diese Anschauungen aussprechen sollen. Hat doch später Goethe selbst das Bruchstück in seine Werke aufgenommen. Es ist um so wichtiger, als es noch vor die Zeit fällt, in der sich Goethe mit Spinoza näher beschäftigt hat.

Wilhelm Dilthey konnte Zug für Zug nachweisen, wie der Aufsatz in Shaftesbury wurzelt. Shaftesburys sogenannte „Rhapsodie“ sieht die Natur vom Standpunkt des künstlerischen Vermögens. Die alles belebende Seele des Universums wirkt — so meint er — als künstlerische Kraft in der unendlichen Menge von Körpern, die sie durch ungeheure Räume ausgestreut hat. Das Wesen dieser Weltseele gewinnt schon bei Shaftesbury die Merkmale, die der Aufsatz des „Tiefurter Journals“ nennt. Unerforschlich ist sie, aber überall von einem einheitlichen Grundsatz bedingt, göttlich, die Mutter aller Dinge; in allen Einzelerscheinungen der Natur herrscht Einheit, das ganze Universum ist gleichartig; die Natur hat sich auseinandergesetzt,

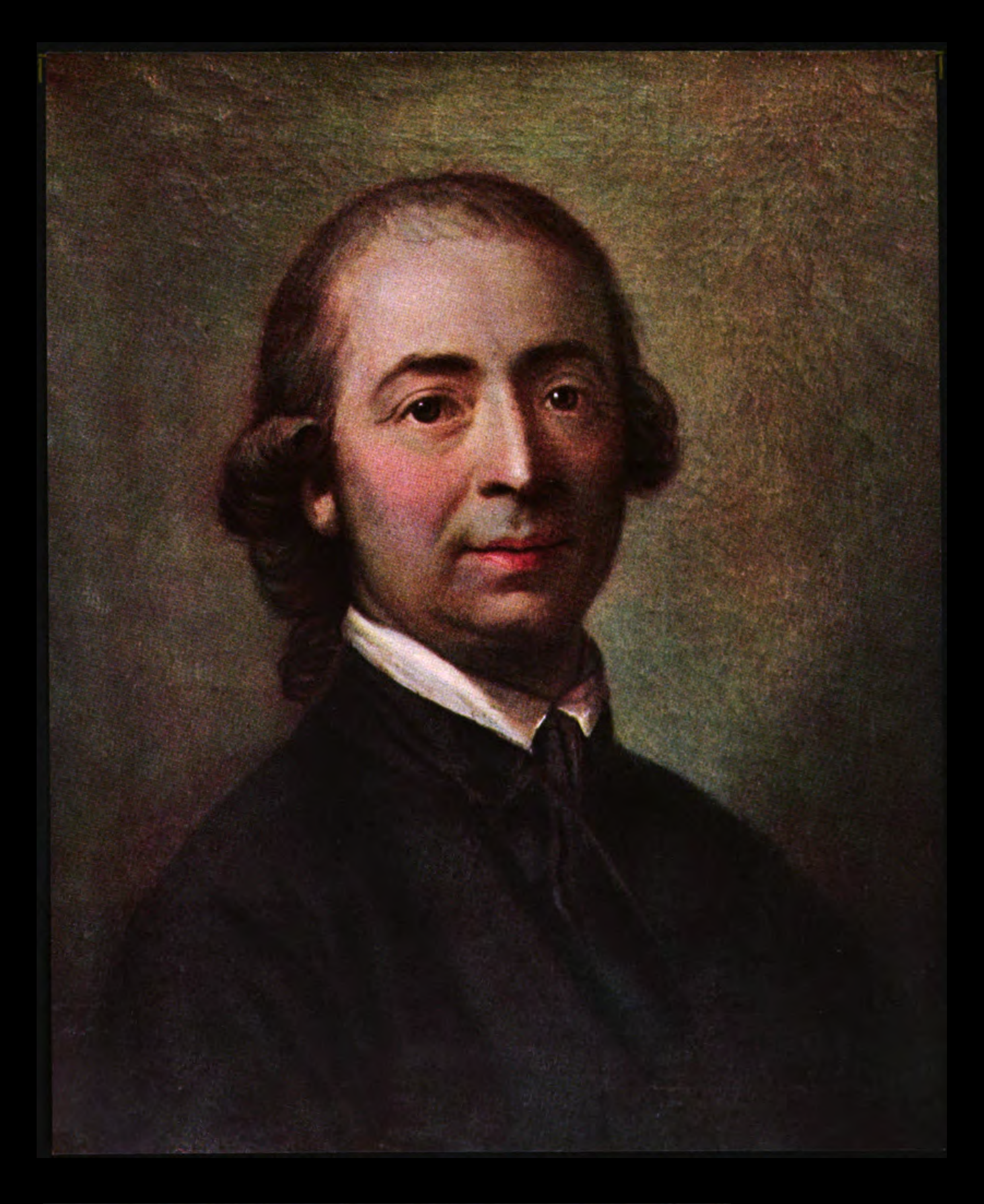


194. Spinoza. Bildnis in der Bibliothek zu Wolfenbüttel

um sich zu genießen und zu fühlen; sie ist Künstlerin. Die einheitliche Technik der Natur zu erweisen, stützt sich Shaftesbury auf Newtons Schwerkraftgesetz, überträgt er auf die gesamte Technik der Natur, was von Newton bloß innerhalb der Astronomie nachgewiesen worden war. Ehe man noch den Begriff eines Organismus durch Vergleichung näher ergründet hatte, sucht Shaftesbury hier (1708) diesen Begriff zu umschreiben. Ihm ist jeder Organismus ein System, in dem die Teile zum Ganzen durch die Einheit des Zwecks geordnet sind. Auch das Weltall ist ihm ein solcher Organismus. Er erkennt ferner, daß Vielheit, Wechsel, Tod nur Mittel der Natur seien, sich mitzuteilen. Was als Bildungskraft der Natur sich betätigt, macht sich in ihren Geschöpfen als Instinkt fühlbar. Höchste Äußerung dieser Geschöpfe und damit letztes Lebensziel des Menschen sind Liebe und Enthusiasmus. In der Verklärung des Enthusiasmus, der die Selbstsucht überwindet, gipfelt Shaftesburys „Rhapsodie". Der Aufsatz von 1781 kündet ebenso, Krone der Natur sei die Liebe. Nur durch die Liebe komme man ihr nahe. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe halte sie für ein Leben voll Mühe schadlos. (Das stimmt gleichfalls zu dem Weltgefühl von Goethes „Geheimnissen".)

Nicht nur das Tiefurter Bruchstück vertritt solche Ansicht von Natur, noch späte Äußerungen Goethes nehmen sie auf. Ganz besonders aber trifft mit ihr überein, was fortan von Herder verfochten wird. Die drei Darstellungen, die in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—1791), in der Gesprächsfolge „Gott" (1787) und noch in der „Kalligone" (1800) bei Herder die Technik der Natur erhält, arbeiten mit den Gedanken, die in dem Naturhymnus von 1781 enthalten sind, wurzeln also in Shaftesbury. Sie bezeugen alle drei, wie enge verknüpft in der ersten Weimarer Zeit Goethe und Herder waren, wie sehr Erforschung und Deutung des Wesens der Natur gemeinsames Streben beider damals ist.

Spinoza kann bald dies Streben fördern. Eine philosophische Studie Goethes aus den Jahren 1784/85, diesmal unzweifelhaft echte Arbeit Goethes, verrät, um wieviel genauer und schärfer er jetzt ausdrücken kann, was kurz vorher schon errungen worden war. Dennoch bleibt immer noch bestehen, was schon früh als Wesen des einzelnen Organismus ihm aufgegangen war. Wie eine vertiefte und aus reinerer Erkenntnis geschöpfte neue Umschreibung der Worte, die einst von Goethe über das Organismushafte des Straßburger Münsters vorgetragen worden waren, klingt die entscheidende Stelle dieser Studie. Indem Goethe hier das Geheimnis der Individualität von einem höhern, neugewonnenen Standort aus in Worte zu bringen sucht, bleibt die Grundlage seiner ästhetischen Überzeugungen, bleibt Plotins Lehre vom Schönen und dessen Kampf gegen alle Annahme eines Kanons von überindividuellen Maßen des Schö-



Johann Gottfried Herder. Bildnis von Anton Graff.
Halberstadt, Gleimhaus.

nen immer noch wirksam. Wie Plotin jedem schönen Gegenstand, billigt Goethe jeder Erscheinung des Lebens ihr eigenes Gesetz zu. Und wie Plotin in jedem Wesen etwas Göttlichgeistiges ahnt, so verknüpft Goethe es spinozistisch mit der unendlichen Substanz. An die Stelle der Lehre von den Zwecken, denen im Gesamtbereich der Welt Gott jede Erscheinung unterworfen hat, tritt die Anschauung, jede dieser Erscheinungen trage ihren Zweck in sich, tritt immanente Teleologie. Auf diesem Boden sind die geschichtsphilosophischen Bauten Herders errichtet. Sie arbeiten wie Goethe mit dem göttlichgeistigen Naturbegriff Shaftesburys. Sie wollen aus diesem Naturbegriff das Wesen des Menschen und seiner Entwicklung, also auch der Weltgeschichte ableiten. Sie kämpfen unentwegt gegen eine Teleologie, die den Zweck eines Wesens nicht in ihm selbst sucht.

Das Unternehmen durfte sein Recht in der durchaus geistigen, dem Geist des Menschen abgelauschten Auffassung des Naturbegriffs suchen. Allein die enge Verknüpfung von Geist und Natur, die hier stets als Voraussetzung gilt, entging nicht den Gefahren, die solcher Verknüpfung jederzeit drohen, die vollends zu einer Zeit, in der von Frankreich aus Materialismus verkündet wurde, besonders dringlich waren. Wirklich ist Herder damals dem Materialismus zuweilen recht nahe gekommen. Alles, was von materialistischen Neigungen ihm dank seinem Bund mit Hamann anhing, konnte jetzt sich entfalten. Die Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" bereitet das vor. Sie erscheint 1778, ist aber schon vor Weimar abgefaßt.

Der Irrationalismus hatte im Kampf gegen das „trockene Sinnen" zum eigentlichen Mittel, die Welt zu erfassen, die Sinne gemacht. Er war dem Sensualismus weit entgegengekommen. Neben die Sinne, die das von außen herankommende Wellenmeer von Reiz und Gefühl aufnehmen, tritt in der Abhandlung von 1778 das „Nervengebäude", das von innen Gleiches zu leisten hat. „Der Nerve" beweise feiner, was von den Fibern des Reizes zu sagen sei. Er ziehe sich zusammen oder trete hervor nach Art des Gegenstands, der zu ihm gelangt. „Jetzt wallet er entgegen, und die Spitzen seiner äußersten Büsche richten sich empor. Die Zunge schmecket zum voraus: die Geruchbüschlein tun sich auf, dem kommenden Dufte: selbst Ohr und Auge öffnen sich dem Schall und dem Lichte, und insonderheit bei den gröbern Sinnen eilen die Lebensgeister mit Macht dazu, ihren neuen Gast zu empfangen." „Gegenteils, wo Schmerz nahet, fleucht der Nerve und grauset. Wir schauern zusammen bei einem äußerst disharmonischen Schalle: unsre Zunge widert bei übelm Geschmack, wie der Geruch bei widrigem Dufte." Herder meint, mit solchen Erwägungen zu leisten, was er fordert: Seelenlehre mit dem Mark der Physiologie zu erfüllen. Immer wieder legt er den Hauptton auf das Wort „Körper". Die Seele könne nichts außer sich empfinden, wovon nicht ein Analogon in ihrem Körper sei. „Wäre in diesem Körper kein Licht, kein Schall: so hätten wir auf aller weiten Welt von nichts was Schall und Licht ist, Empfindung." Allein im Handumdrehen kehrt sich solcher Naturalismus ins Mystische um. Geistiges und Körperliches sind ihm derart unzertrennlich verbunden, daß Körperliches ebenso dem Geistigen unterworfen und ins Geistige umgekehrt wird, wie er dem Geiste körperliche Bedingtheit zumutet. Diese physiologische Seelenlehre bleibt ein vermutungsfrohes Schwanken zwischen naturwissenschaftlicher Deutung und metaphysischer Durchgeistigung. Wenn Herder von Nerven redet, meint er dann nicht etwas Durchgeistigteres als die Wissenschaft späterer Zeit? Er ist weder der erste noch der einzige, der den Nerven eine Mittelstellung zwischen Körper und Geist zuschreibt, also, wenn er ihre Bedeutung für das Erkennen nachweisen möchte, eher gegen den Materialismus sich wendet, als daß er durch solches Vorgehen dem Materialismus huldigte. Noch der junge Physiologe Schiller nutzt in demselben Sinn den überkommenen Begriff „Nervengeist".

Unbedenklich kann Herder trotz allem materialistisch angetönten Eintreten für das körperlich Bedingte in unsern Erkenntnissen mit Spinoza und Shaftesbury sich einig erklären, ja seine religiösen Anschauungen in der Schrift von 1778 vertreten. Gewiß setzte später romantische Naturphilosophie Geistiges und Körperliches ähnlich wie Herder einander gleich. Sie hat tatsächlich von Herders Hauptwerk, wenn auch auf Umwegen, gelernt. Gegen dies

Ideen
zur
Philosophie der Geschichte
der Menschheit

von
Johann Gottfried Herder.

— Quem te Deus esse
Jussit et humana qua parte locatus es in re
Disce — Pers.

Erster Theil.

Riga und Leipzig,
bei Johann Friedrich Hartknoch.
1784.

195. Titel der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“. Erstausgabe

Werk, gegen die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, ist Kant als Kritiker mit großer Schärfe aufgetreten. Die Jugendfreundschaft Herders und Kants ging da in Brüche. Das Werk wurzelt in der Überzeugung, daß das Reich der Natur mit dem Reich des Geists ein untrennbares Ganzes bilde, daß der Geist des Menschen auf naturhaften oder stofflichen Voraussetzungen beruhe, daß er aus diesen Voraussetzungen sich ableiten lasse und abgeleitet werden müsse. Herder knüpft dabei an Leibniz an, biegt aber dessen Lehren derart um, daß er selbst später von den Materialisten des 19. Jahrhunderts als Vorläufer in Anspruch genommen werden konnte, daß einzelne seiner Äußerungen wie Vorwegnahme von Grundsätzen materialistischer Geschichtswissenschaft immer noch sich fassen lassen.

Herder erblickt in dem Menschen einen Teil des Ganzen. Er sieht ihn kosmisch, unterwirft ihn dem Gesetze, das in dem Ganzen waltet; für ihn ist die Geschichte des Menschen mit dem Gewebe, das der Mensch bewohnt, ebenso innig verwandt wie die Geschichte des Wurms. Hier wie dort walten Naturgesetze; ihnen ist der Mensch wie der Wurm unterworfen. Und so erwägt Herder, wieweit der Mensch von dem Boden abhängig ist, auf dem er wohnt, welche geographischen Bedingungen die Blüte antiker Kultur gezeitigt hätten (freilich ohne die Frage zu beantworten, warum Athen nur einmal zu solcher Höhe hinaufgestiegen ist, während die gleichen geographischen Voraussetzungen weder früher noch später gleiche Wirkung gehabt haben). Der Mensch und seine Geschichte ein Ergebnis seiner Umwelt: die Lehre vom Milieu ist hier vorweggenommen. Sie dient Herder, das Wesen der einzelnen Völker näher zu bestimmen. Er tut es mit allen Kenntnissen und mit aller Feinfühligkeit, die ihm zu Gebote stehen. Das, was man bald im Sinn einer bewußt kollektivistischen Betrachtung den Geist eines Volkes nennen sollte, bestimmt Herder nach Montesquieu als einer der ersten. In der Darstellung der Griechen gipfelt es. Sie ist die reife Frucht aller Forschung und aller Wertung, die seit Winckelmann und besonders durch Herder selbst in den Dienst rechter Erfassung der Antike gestellt worden war, vielleicht das wichtigste Zeugnis für die Anschauungen, aus denen sich die höchste Entwicklung des deutschen, der Antike zugewandten Klassizismus ergeben sollte.

Allein wie unbedingt Herder sich hier vor dem alten Griechentum beugt, er weist dem Gange der Menschengeschichte noch höhere Ziele. Bleibt er doch, so sehr er sonst mit Vorstellungen Spinozas arbeitet, Leibniz in dem einen getreu: Im Reich der Monaden geht es empor von den niedern Monaden zur höchsten, zu Gott, vom dumpfen Schlaf zur höchsten Klarheit. Einen Teil dieser Strecke haben die Menschen zurückgelegt. Noch bleibt ihnen ein weiterer Aufstieg offen. Wie er durchzuführen ist, zeigt Herder, indem er vom rückwärtsgekehrten Geschichtsbetrachter sich in den Forderer echter Humanität wandelt. Das Programm eines guten Teils der künftigen Lebensarbeit Herders ist damit gegeben. Fortan legt er immer wieder dar, wie der Mensch zur Humanität erwacht ist und wie er zu noch höherer Entfaltung der Humanität gelangen kann. Das ist Herders Beitrag im Kampf des deutschen Idealismus gegen die Absicht von Rousseaus Anfängen, den Menschen wieder zur Frühstufe seiner Entwicklung zurückzulocken und alles aufzugeben, was inzwischen an Kulturgewinnen errungen worden war. Aus der Betrachtung der Menschengeschichte entwickelt sich die Forderung, der Mensch solle in immer echterm Sinn Mensch werden. Solche Bestimmung des Ziels, dem der Mensch nachzustreben hat, tritt in bewußten Gegensatz zu einer „Philosophie der Endzwecke“, die „den Taterscheinungen der Geschichte verborgene einzelne Absichten eines uns unbekannten Entwurfs der Dinge andichtet“. Teleologie wird hier immanent.

Herder freute sich, wenn er Vorläufer auf seinem Weg erblickte. Seine „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1793/7) sind zum Teil eine Sammlung von Zeugnissen zur Geschichte des Humanitätsgedankens. Der 115. Brief nennt mit hoher Anerkennung den Italiener, der heute als wichtigster Vorbereiter der neuern Geschichtsphilosophie gilt, auch anderer Gedanken, die von Herder durchdacht worden sind: Giambattista Vico. Die „Scienza nuova" Vicos von 1725 nimmt wirklich Herder viel vorweg, möchte gleich ihm die innern Gesetze der Weltgeschichte nachweisen, deutet auf ein verwandtes sittliches Ziel. Herders Eigentum bleibt auch in der Formung des Sittengesetzes der Menschheit die naturhafte Auffassung, auf der die „Ideen" ruhen. Leibniz und dessen zu Gott emporführende Stufenleiter der Monaden wandeln sich in Herders Hand zu Stützen der Ansicht, daß alle Entwicklung der Menschheit einbeschlossen ist in den großen Organismus der Welt, daß in diesem Zusammenhang dem Menschen naturgesetzlich vorgezeichnet ist, wie er von der Stufe, auf der er sich von dem Tier scheidet, zu immer weiterer Entwicklung seines Geistes gelangen muß, kann und soll. Naturbedingtheit und freie Geistigkeit reichen sich die Hand. Durch seine Naturanlage ist der Mensch zu geistiger Leistung bestimmt; er erfüllt das Gesetz, das ihm von der Natur eingepflanzt ist, wenn er durch die Kraft seines Geists vom bloß Naturhaften zum Reingeistigen emporsteigt.

Kant konnte sich mit solchen Ansichten nicht einverstanden erklären. Er war gewohnt, Natur und Geist schärfer zu sondern. Er fürchtete für die Reinheit seiner Begriffe wie seiner sittlichen Ziele, wenn er Geistiges ins Naturhafte, Naturhaftes ins Geistige hineinversetzt sah. Er wollte von den Ansichten der Leibniz und Shaftesbury nichts wissen, die solche Verbindung vertraten; und auch Spinoza genügte ihm nicht. Seine erkenntniskritische Schärfe entdeckte leicht, wieviel ahnungsfrohe Metaphysik in der Lehre vom naturhaften Organismus des Geists sich barg. Er nannte den Versuch, in den Erscheinungen der Natur ein unsichtbares Reich geistiger Kräfte zu sehen, ein Erklären des Unbegreiflichen durch noch Unbegreiflicheres. Ein Unternehmen, das alle Vernunft des Menschen übersteige, war vollends in Kants Augen das Streben Herders, den Geist des Menschen aus dem Körperlichen, die geistige Natur der Menschenseele aus der Organisation des Leibes abzuleiten, etwa die aufrechte Stellung des Menschen und die dadurch gegebene Gestalt und Beschaffenheit des Gehirns zur Ursache der Vernunft des Menschen zu machen.

Die Naturphilosophie der Romantik suchte solche Einwände auszuschalten, indem sie Kants Erkenntniskritik und die Folgerungen, die von Fichte aus ihr gezogen worden waren, in den Dienst von Ansichten stellte, ähnlich denen Herders. Doch auch zwischen ihr und Kant blieb eine weite Kluft offen; sie hielt ja an der Durchgeistigung der Natur und an der organismushaften Naturverwandtschaft des Geistes fest; sogar die Stufenleiter der Monaden im Sinne von Leibniz diente ihren Absichten.

Das Büchlein „Gott" setzt sich mit Spinoza auseinander (Shaftesbury bleibt dabei unvergessen). Es ergänzt die „Ideen", indem es den entscheidenden Begriff „Organisation", der in dem Hauptwerk dauernd verwertet wird, genau zu umschreiben strebt. Als „Organ" wird hier ein System von Kräften bezeichnet, die in inniger Verbindung einer herrschenden Kraft dienen. Ausdrücklich hebt Herder hervor, daß die Materie demgemäß nicht bloß eine Erscheinung in der Idee des Menschen sei, sondern durch den innigen Zusammenhang wirkender Kräfte ein Ganzes darstelle. Indem Herder die Organisationen der Natur überschaut, gelangt er zu der Behauptung, nirgend in der Welt, in keinem Blatt eines Baums, in keinem Sandkorn, in keinem Fäserchen unseres Körpers herrsche Willkür, alles sei nach Kräften, die in jedem Punkte der Schöpfung nach der vollkommensten Weisheit und Güte wirken, bestimmt, gesetzt, geordnet.

Herder ist sich dabei bewußt, wie innig solche Betrachtung der Natur mit der ihm längst geläufigen Auffassung der Kunst verwandt ist. Er nennt die „neuere aufmerksamere Naturlehre" eine Schwester der Kunst; nur schleiche die Kunst dieser Art von Naturbetrachtung bloß nach. So verrät auch Herder, wie stark die Lehre vom innern organischen Zusammenhang der Natur dem ästhetisch gemeinten Naturbild Shaftesburys verpflichtet ist. Aber auch dem Streben Goethes, Kunst durch Einblicke in das Schaffen der Natur, Natur durch die Erfahrungen zu ergründen, die er selbst als künstlerisch Schaffender erworben hatte.



Kurz vorher hatte Herder in der „Plastik“ von 1778 sein ästhetisches Glaubensbekenntnis ganz im Sinn Plotins geformt (auch im Sinn des Plotinianers Winckelmann). Plastik war ihm in eigentlichem Sinne Ausdruck eines Innerlichen, Seele, die sich Form schafft. Mit Plotin spielte er solche Deutung gegen allen Kanon der Maßverhältnisse aus, gegen eine überindividuelle, ein für allemal geltende schöne Form. Gutdeutsch tritt er mit Plotin für eine künstlerische Gestaltung ein, die dem „endon eidos“ allein zum Ausdruck verhilft, der „innern Form“. So hatte Shaftesbury es gemeint, so von früh an auch Goethe. Hier liegt die Voraussetzung der Annahme, ein schöner Gegenstand, also auch ein Kunstwerk, sei ein durch sein inneres Gesetz bedingter Organismus. Und aus der Welt des Ästhetischen hatten sie alle, auch Herder, den Begriff des Naturorganismus wenn nicht geholt, so doch näher zu bestimmen gestrebt.

Harmonie ist das Wort, das da wie dort, getreu dem Vorgang Shaftesburys, immer wieder ertönt. Die Harmonie des Kunstwerks findet ihr Gegenbild in der Harmonie des Naturreichs; und so hält man es für erwiesen, daß im Geistigen wie im Naturhaften gleiche Möglichkeiten der Harmonie bestehen. Ein letzter und wichtigster Beweisgrund für die Einheitlichkeit des Weltganzen, die spekulativ auch von Spinoza behauptet worden war.

Herder aber trachtete mit Goethe über bloße Spekulation hinauszugelangen. Er hatte sich redlich gemüht, den „Ideen“ und der Schrift „Gott“ eine feste naturwissenschaftliche Unterlage zu geben, dieser Absicht zuliebe sich in die Fachschriften des Zeitalters tief hineinversenkt. Goethe ging weiter. Er wurde gleich in den ersten Weimarer Jahren Naturforscher, um es sein Lebtag zu bleiben, um später gelegentlich in solcher Arbeit die Erfüllung seines eigentlichen Lebensberufs zu erblicken. Wirklich war ihm Naturforschung, im Sinn der Zusammenhänge, die hier immer wieder zu nennen waren, eine unentbehrliche Ergänzung seines künstlerischen Schaffens und vor allem seiner künstlerischen Selbstbesinnung. Sein Künstlertum traf er in der Natur wieder an. Die Welt war ihm ein Kunstwerk; seine eigenen Kunstwerke wollte er gestalten, wie die Natur ihr Werk gestaltet; gleiche innere Notwendigkeit sollte da wie dort walten. Noch war Goethe in den ersten Weimarer Jahren nicht so weit vorgedrungen, daß er solche Gleichstellung seiner Künstlerpersönlichkeit und dessen, was er Natur nannte, auch ausgesprochen hätte. Erst Italien brachte das zustande. Um so ernster nahm Goethe es sofort, woimmer er jetzt erfahrungsmäßig in die Natur einzudringen suchte. Von verschiedensten Seiten geht er an ihre Formenwelt heran. Als Weimarer Staatsmann hatte er sich von Amts wegen mit Geologie und Mineralogie zu befassen. Botanik gesellt sich hinzu, aber auch Meteorologie. Die Farbenlehre war dem eifrigen Betrachter von Gemälden von vornherein wichtig. Auf Knochenlehre hatte ihn physiognomische Arbeit im Dienst Lavaters vorbereitet. Er bedarf solcher Vielseitigkeit, weil er aufs Ganze ausgeht, weil er in allen diesen Richtungen erfahrungsgemäßer Naturforschung das Eine, Bindende zu finden hofft, das als Wesen der „natura naturans“ angesprochen zu werden verdient. Er will nicht einzelne Gesetze der Natur errechnen, er will das eine große Gesetz der Natur in Anschauung umsetzen, das Gesetz, das in allen Erscheinungen waltet. Kühn genug geht er dabei zu Werk. Die Freude am Umsturz des Bestehenden, die in den Sturm- und Drangjahren den jungen Dichter Goethe erfüllt hatte und nun einem geruhigern Gehaben zu weichen begann, lebt sich auf dem neugewonnenen Arbeitsgebiet jetzt um so unbedingter aus. Entdeckerlust beseelt ihn. Wirklich meint er bald, an entscheidendster Stelle etwas Umstürzendes gefunden zu haben. Es dient seiner, aber auch Herders Gesamtauffassung der Natur, ja der Welt.

Die bestehende Wissenschaft meinte, die Grenze zwischen Mensch und Tier ganz scharf ziehen zu können, dank einem Unterschied im Knochenbau. Beim Tier, nicht beim Menschen ist ein Zwischen-



kieferknochen nachzuweisen. Solche Abgrenzung widersprach der Überzeugung Goethes wie Herders oder Shaftesburys, daß im ganzen Reich der Natur Einheitlichkeit bestehe und daß zwischen den — mit Leibniz zu reden — einzelnen Monaden nur Übergänge, nicht unübersteigliche Mauern anzutreffen seien. Wenn es glückte, Spuren des Zwischenkieferknochens auch beim Menschen aufzudecken, dann war eine Hauptvoraussetzung der Naturphilosophie Herders wie Goethes erhärtet. Goethe fand, was er finden wollte, fand freilich nur, was andere schon ähnlich gesehen hatten. Er ahnte nicht, wieweit ihm schon vorgearbeitet war. 1784 schrieb er nieder, was er zu vertreten hatte. Herder hatte soeben den ersten Band der „Ideen" veröffentlicht und fand sich mit Freuden von Goethe bestätigt. Gedruckt wurde Goethes Arbeit über den Zwischenkieferknochen freilich erst nach langen Jahren, 1820. Daß die Entdeckung nicht im vollen Sinn des Worts eine Entdeckung heißen durfte, hatte Goethe die Freude an seinem ersten naturwissenschaftlichen Werk verdorben.

Die Anfänge von Goethes naturwissenschaftlichem Forschen trieben ihn nur noch tiefer in eine ablehnende Haltung gegen alle Philosophie hinein. Kants Angriff auf Herder, die Einsicht, wie wenig selbst sein Freund Friedrich Heinrich Jacobi ihm auf den Wegen einer Ergründung der Natur und ihres Wesens Gefolgschaft zu leisten gewillt war, die Bestätigung für sein eigenes Streben, die er — abermals im Gegensatz zu Jacobi — bei Spinoza fand: das und anderes entfremdeten ihm völlig alle Lehre vom Denken, weit mehr noch als einst der Irrationalismus Hamanns. Darum ahnte Goethe auch nicht, wieviel Metaphysik sich in seiner Erfassung der Natur barg. Erst Schiller sollte da nach Jahren ihm größere Klarheit über die Art und Weise des eigenen Denkens bringen. Schiller aber konnte bald nach seiner Ankunft in Weimar — Goethe weilte damals noch in Italien — mit Staunen und mit innerer Abwehr feststellen, daß in Goethes Kreis eine stolze Verachtung aller Spekulation und ein bis zur Affektation getriebenes Attachement an die Natur, eine Resignation in die fünf Sinne herrsche, kurz eine gewisse Einfalt der Vernunft. Sicherlich übertrieben Goethes nächste Genossen noch, was auch von Goethe vertreten wurde. Aber Schillers Brief an Körner vom 12. August 1787, der diese Beobachtungen enthält, deutet mit ihnen auf eines der schweren Hemmnisse, die überwunden werden mußten, ehe er mit Goethe Freundschaft schließen konnte.

„Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge." So berichtet Schiller. Die Einseitigkeit, die sich hier abzeichnet, vollendet das Bild der Geisteshaltung Goethes in den ersten Weimarer Jahren. Auch da verschließt sich Goethe vor der Welt. Auch da ein williges Verzichten, ein Sicheinengen auf das Nächste. Selbstbescheidung, die zwar immer noch höchste Ziele ins Auge faßt, aber im schlichtesten Gebaren ihnen näher zu kommen sucht, den Schwung der Sturm- und Drangzeit unbedenklich aufgibt. In solcher Luft war kein Raum für eine Ausführung der großgedachten, weitausgreifenden Frankfurter Bruchstücke. Ins Bürgerliche flüchtet sich jetzt Goethe, ins Engumgrenzte. Hatte er zuletzt die Welt von einem höchsten Standpunkt gesehen, nun kehrt er da ein, wo das schlichte Leben des Alltags aus der nächsten Nähe sich beschauen läßt. Gleich das kleine Drama „Die Geschwister" von 1776 atmet solche Freude am Nächsten, gibt alle Flucht vor dem Trivialen auf, redet von Geldgeschäften und zeichnet eine alte Käsefrau, kämpft für arbeitsame Betätigung und zeigt einen glücklich Bekehrten, der, nachdem er sein Erbe verschwendet hatte, nun den nötigen schicklichen Unterhalt zu erwerben fähig ist. In dieser Stimmung gewinnt „Hans Sachsens poetische Sendung" die Gestalt, die den alten Meister mehr ins Schlichthäusliche stilisiert, als es vor kurzem dem Eindruck und der Wirkung entsprochen hätte, die von Hans Sachs der Goethe der späten Frankfurter Zeit empfangen hatte. Noch in dem abgeschlossenen „Egmont" ist etwas von dieser bieder bürgerlichen Gebärde zu spüren. Sie bestimmt durchaus die Anfänge des Urmeister.





196. Johanna Luise Gräfin von Werthern auf Neunheiligen. Gemälde im Besitz des Freiherrn von Werthern in Großneuhausen, Thüringen

Unmittelbar in dem Augenblick, in dem aus einer bürgerlichen Umwelt Goethe ins Hofleben übergeht und innerhalb dieser neuen Umgebung eine wichtige und vielbeachtete Stellung erobert, ersteigt alles, was an Bürgerlichkeit in ihm besteht, die Höhe. Noch zu einer Zeit, in der die Bedeutung und das Recht adliger Lebensformen ihm aufgegangen war. Es ist, als wollte Goethe seinen neuen Gefährten zeigen, wieviel mehr das Bürgerleben und die Sittlichkeit des Bürgers für die Dichtung bedeute, aber auch für die Welt, als der dünkelhafte Wahn des Hofmanns, schon durch seine Abstammung zum Führer berufen zu sein. Was seit etwa dem Beginn des Jahrhunderts im Leben wie in der Dichtung sich entwickelt hatte, das neue Recht des dritten Stands und dessen Verklärung, Goethe vertritt das jetzt, nachdem er vorher über die ausgesprochen bürgerliche Artung der Aufklärer und über deren Begrenztheit schon mutig emporgestiegen war. Wie ein Rückfall mag das wirken, zumal da Goethe auch diese Stellung bald überwindet. So unbedingt bürgerlich wird Goethe, während er in Frau von Stein seine Führerin sieht. Ist es Übertreibung, wenn diese Wendung, die eine Rückkehr zu den Idealen der Aufklärung bedeutet, auf die Stein zurückgeführt wird?

Dennoch wurde ihm gerade damals geschenkt, was ihn weiterführen und die enge biedere Bürgerlichkeit überwinden lehren sollte. Nicht die Stein, sondern eine andere Dame des Weimarer Hofs, Gräfin Werthern-Neunheiligen, bewies ihm durch ihre Persönlichkeit, was es bedeutet, wenn man „Welt" hat, wenn man die Welt zu behandeln weiß. „Was in jeder Kunst das Genie ist, hat sie in der Kunst des Lebens." So schreibt Goethe am 11. März 1781 an die Stein. Es klingt wie ausdrücklicher Widerruf spöttischer Äußerungen, die er etwa vierzehn Monate früher gleichfalls in einem Brief an die Stein über die „sogenannten Weltleute" vorgebracht hatte. Damals wollte er sie in einem Drama aufs Korn nehmen: einen Erbprinzen, einen abgedankten Minister, eine Hofdame, einen apanagierten Prinzen, auch einen Hofkavalier, der nie etwas anderes gehabt hat als seine Besoldung, einen Aventurier in französischen Diensten oder vielmehr in französischer Uniform, einen alten Bedienten, der mehr zu sagen hat als die meisten ... Da verhöhnt immer noch Bürgerstolz die Hofleute und sieht mit Behagen nur deren schwache Seite. Die Lebenskunst des Adligen, die an der Gräfin Werthern zu einem starken, lange nachwirkenden Erlebnis Goethes wird, gewinnt für sein Leben bald hohe Bedeutung. Sie wird ihm wichtig genug, große Dichtungen in ihr gipfeln zu lassen. „Tasso" und die „Lehr-

jahre" arbeiten mit dem Begriff. Tasso gerät in tragische Wirren, weil er solche Lebenskunst nicht beherrscht. Er will zuletzt, der Wortkünstler, das Genie, sie von Antonio lernen. Wilhelm Meisters Erziehung setzt in den „Lehrjahren" solche Lebenskunst sich zum Ziel. Aber nicht in den ersten Weimarer Jahren gelangt Goethe zu dichterischer Ausgestaltung des Gedankens. Was im wesentlichen ihm schon 1781 aufgegangen ist, setzt sich im Urmeister, der schon vier Jahre früher begonnen wird, so wenig durch wie im Urtasso, an dem er kurz vor dem Brief aus Neunheiligen zu arbeiten begonnen hatte. Ja man darf behaupten, daß beide Werke ins Stocken geraten sind, weil etwas in ihrer ersten Anlage dem neuentdeckten Ideal der höfischen Lebenskunst widersprach, daß sie erst dann zum Abschluß gelangen konnten, als Goethe sie mit diesem neuen Ideal in Einklang gebracht hatte. Es geschah in und nach Italien. Ganz zuletzt im Urmeister, zu Beginn des fünften Buchs, meldet sich etwas von der Erzieherkunst des Adels an. Der Schluß des Bruchstücks deutet ferner an, daß schon in der Urfassung die Frauengestalt, die später zu Natalie sich entwickelte, Bedeutung für Wilhelm gewinnen sollte. Der Anschein entsteht, als lege sich da etwas über die ursprüngliche Anlage, das zu Widersprüchen führen mußte. Überwunden wurde dies Hemmnis nur durch die völlige Umarbeitung, die in den „Lehrjahren" geleistet ist.

Ein schriftlicher Plan der ersten Absichten, die im Urmeister durchgeführt werden sollten, hat kaum bestanden. Als Goethe am Ende des Jahres 1785 bald nach der Vollendung des sechsten Buchs, also nachdem der Urmeister so weit fertig war, wie er jetzt vorliegt, einen Plan für die folgenden sechs Bücher aufzeichnete, dürfte er die Hemmnisse kaum schon ganz überwunden gehabt haben; denn gerade in diesem Augenblick blieb er stecken, um nur nach langer Unterbrechung wieder zu Wilhelm Meister zurückzukehren. Die vielerörterte, immer wieder gegensätzlich beantwortete Frage, ob Goethe schon den Urmeister dahin führen wollte, wo zuletzt die „Lehrjahre" stehen, mag manchem müßig erscheinen. Allein alles deutet darauf hin, daß es richtiger ist, den Gegensatz der beiden Fassungen für beträchtlich und nicht für geringfügig zu halten, auch soweit die erste Fassung nur Absicht geblieben ist.

Darf der Titel der ersten Gestalt ernst genommen werden? War „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" ebenso als wahre „Sendung" gedacht wie „Hans Sachsens poetische Sendung", die nur wenige Monate älter ist als die Anfänge des Urmeister? Der Held des Urmeister hat auf dem Boden der Bühne wirklich etwas zu leisten, wenn nicht als Dichter und Schauspieler, so doch als Dramaturg und Spielleiter. Der Urmeister gibt — im Gegensatz zu den „Lehrjahren" — eine folgerichtige Entwicklungsgeschichte der deutschen Bühne im 18. Jahrhundert, von Gottscheds Zeit bis zur Wiederentdeckung Shakespeares. Soweit der Urmeister vorliegt, ist ein glücklicher und frohe Hoffnungen weckender Aufstieg der deutschen Bühne zu beobachten. Wilhelm Meister selbst hat beträchtlichen Anteil an diesem Aufstieg, mag, was er als Dichter und als Darsteller beisteuert, auch nicht den Sinn einer höchsten Leistung in sich tragen. Allein auch innerhalb solcher Grenzen wird sein Streben ernster genommen als in den „Lehrjahren", die den Dichter Wilhelm fast ganz beseitigen und dem Schauspieler nur einen Scheinerfolg gewähren. Gewiß bleibt vieles, was schon im Urmeister mitgeteilt wird, nach seiner eigentlichen Bedeutung unsicher, weil nicht zu erkennen ist, wie das Ganze enden soll. Ausgeschlossen ist auch nicht, daß während der langsamen Ausgestaltung des Urmeister sich Goethes eigene Auffassung verschoben und er anfangs die tatsächliche Leistung seines Helden höher bewertet habe als bei der Niederschrift der letzten Teile des Bruchstücks. Aber bejahender als die „Lehrjahre" faßt der Urmeister das ganze Bühnenwesen und Wilhelms Anteil an der Bühne. Er ist ein Milieuroman, ist ein Bühnenroman. Die „Lehrjahre" sind das nicht, werden es immer weniger, je weiter sie vorschreiten.

Im Urmeister ist Goethes eigenes Erleben unmittelbarer abgespiegelt als in den „Lehrjahren". Nur den Wilhelm des Urmeister durfte Goethe — am 24. Juni 1782 zu Frau von Stein — sein „geliebtes dramatisches Ebenbild" nennen. Weniger Wielands „Agathon" als die Teile von Jung-Stillings Autobiographie, die seit 1777 hervorgetreten waren und auch berichteten, was Goethe selbst zusammen mit seinem Straßburger Genossen erlebt hatte, dann Rousseaus Beichte in den „Confessions" von 1782 legten solche Einblicke in das Werden des Verfassers nahe und solche Offenheit im Bekennen auch geheimer, sonst gern verhüllter Züge. In den „Lehrjahren" tritt das zurück. Auch von dieser Seite wird es wahrscheinlich, daß der



Urmeister dem „geliebten dramatischen Ebenbild" mehr von Goethes Künstlererfolgen zubilligen wollte als die Lehrjahre dem spätern Wilhelm Meister.

Den Adel verklärt der Urmeister weit weniger als die endgültige Gestalt des Romans. Er verharrt fast nur in der einen Schicht adligen Lebens, die auch in den „Lehrjahren" eher abschätzig gewertet wird. Auch aus diesem Grund gewinnt der Urmeister seine ausgesprochen bürgerliche Prägung, trotzdem Wilhelms Flucht in die Bühnenwelt Abkehr vom bürgerlichen Wesen bedeutet. Mit größerm Behagen als in den „Lehrjahren" ist das Bürgerheim gezeichnet, in dem sich Wilhelms Jugend abspielt. Bürgerlicher aber ist vor allem die Darstellungsweise. Sie strebt mit Willen nach Natürlichkeit, sie geht ins Derbe, ins Derbkomische weiter. Einzelnes aus den Vorgängen auf und hinter der Bühne wetteifert mit dem englischen komischen Roman und mit dessen deutscher Nachfolge, etwa mit Johann Gottwert Müllers „Siegfried von Lindenberg", der 1779, also zur Zeit der ersten Anfänge des Urmeister, erschien. Doch indem das Burleske und Drastische von Goethe an solchen Stellen überstark herausgearbeitet wird, gerät es in Widerspruch zu dem Ernst, der im weitern Verlauf sich durchsetzt. In die „Lehrjahre" hat Goethe nichts von solcher überderben Komik aufgenommen. Die Sprache der Lehrjahre stimmt das alles auf einen gelinderen Ton herab.

Vornehmer und zurückhaltender sind die „Lehrjahre", sie geben aber auch manches Lebendige und Farbenfrohe der Urfassung auf. Was sie an neuen Gestalten hinzutun, ist fast durchweg blasser und minder plastisch; dafür arbeiten sie stärker mit den Spannungen, die sich aus spätaufgeklärten Geheimnissen ergeben, und sie belasten den Vorgang mit viel Lehrhaftem. Die fesselnden Menschen des Romans, voran Mignon und Philine, stehen schon in erster Fassung scharfumrissen und voll echten Lebens da. Solchen Eindruck konnten die „Lehrjahre" bestenfalls nur verstärken, sie taten in der Ausgestaltung der Menschen mitunter auch bloß romanhaft Aufregendes hinzu. Sogar der Aufbau des Urmeister, mag er immer mit der kunstvollen Tektonik der „Lehrjahre" nicht wetteifern können, verrät, daß Goethe nicht umsonst jahrelang mit dem weitschichtigen Stoff gerungen hat. Noch war er ja damals an kein Werk herangegangen, das einen gleichgroßen Umfang gehabt und gerade von der Seite der Gliederung des Stoffes gleich schwere Ansprüche gestellt hätte.

Ein Reiseroman, reich an Begebenheiten und an Abenteuern, bespricht der Urmeister weit ausführlicher als die „Lehrjahre" Fragen der Dramaturgie, zeigt er, welche Wandlungen auf der Bahn vom französischen Klassizismus zu Shakespeare in den dramaturgischen Ansichten der Deutschen zu beobachten sind. Es wäre falsch, jedes Wort, das im Urmeister über diese Dinge von Wilhelm gesagt wird, unbedenklich zu einem Ausdruck von Goethes eigener Überzeugung zu stempeln. Auch zur Zeit der Abfassung des Bruchstücks, in den ersten Weimarer Jahren, hat Goethe sicherlich nicht alles das verfochten, was von Wilhelm vorgebracht wird. Vielmehr war es Goethe darum zu tun, das langsame Werden deutscher Dramaturgie in der Zeit vor dem Sturm und Drang abzuspiegeln, die Umwege zu kennzeichnen, die endlich zu Shakespeare hinleiteten. Merkwürdig nur ist, daß des wichtigsten Gewährsmanns kaum gedacht wird: Lessings.

Besser ist zu begreifen, daß Georg Christoph Lichtenberg nicht genannt ist, obgleich kein anderer sich vor dem Urmeister in Deutschland so eindringlich mit der Darstellung von Shakespeares „Hamlet" auseinandergesetzt hatte. Der Urmeister erreicht im Nacheinander der Bühnengeschichte des Jahrhunderts noch nicht den Augenblick, in dem die vielbeachteten „Briefe aus England" von Lichtenberg veröffentlicht wurden; es geschah 1776 und 1778. Ein naturwissenschaftlich Geschulter entwickelte in diesen Briefen die Darstellungskunst des englischen Schauspielers Garrick mit ungemeiner Schärfe und Eindringlichkeit des Beobachtens. Die Bühne ist gern in Lichtenbergs Schule gegangen. Von den Angriffen, die der geistreiche Aufklärer Lichtenberg gegen den Sturm und Drang, dann gegen Lavaters Physiognomik und Lavaters Bekehrungseifer gerichtet hatte, mag Goethe gewußt haben. Sie konnten ihn zu einer Zeit, die ihn selbst den Sturm und Drang überwinden ließ, kaum noch hindern, Lichtenberg gerecht zu werden. Doch auch die „Lehrjahre" gedenken seiner nicht, obgleich Goethe inzwischen mit ihm in Briefwechsel getreten war. Naturwissenschaft hatte sie zusammengeführt. Lichtenberg übersandte dann Goethe die „Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche", die seit 1794 erschien, dies andere Zeugnis für Lichtenbergs Kunst des Beobachtens und für seine, auf Beobachtung gestützte Fähigkeit, aus der Gebärde die Seele zu ergründen. Reich an Einfällen, erstieg Lichtenberg seine Höhe im Aphorismus, nicht nur dank seiner Anlage





197. Szene aus Goethes „Fischerin“. Aufgeführt im Park des Schlosses Tiefurt im Jahre 1782. Aquarell von Georg Melchior Kraus

zu verneinender Satire. Goethe sprach ihm freilich das Recht ab, eine konstruktive Natur wie Äsop und Sokrates zu sein, und fand ihn nur auf Entdeckung des Mangelhaften gestellt. Dennoch gab er zu, daß, wo Lichtenberg einen Spaß mache, ein Problem verborgen sei. Immerhin sollte Goethes Urteil von denen bedacht werden, die in Lichtenberg einen Vorläufer Nietzsches erblicken wollen. Viel mehr als die Form des Aphorismus verbindet die beiden nicht.

Goethes vielberufene Äußerungen über „Hamlet“ gehen zumal im Urmeister in eine Tiefe, die bei Lichtenberg unentwickelte Voraussetzung bleibt. Ihm ist es nur um die Schauspielerleistung zu tun. Goethe möchte dem Hamlet ins Herz sehen, der so gespielt werden kann, wie nach Lichtenberg ihn Garrick spielte. Schon der Urmeister erblickt den „Schlüssel zu Hamlet“ in der Formel: „Eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.“ Solche Umdeutung Hamlets ins Wertherhafte geht unverändert in die „Lehrjahre“ über, wird hier nur näher ausgeführt. Dafür kamen die „Lehrjahre“ näher an die Fragen der Bühnendarstellung heran, die für Lichtenberg an entscheidender Stelle standen.

Auf ein großes, an Shakespeares Genie sich bildendes tragisches Bühnenwerk scheint der Urmeister auszugehen. Aber gerade in den Jahren, die ihn entstehen sehen, entfernt sich Goethe schon mehr und mehr von Shakespeare, mag er ihn auch damals den Stern der höchsten Höhe nennen, dem er — wie der Frau von Stein — alles danke, was er sei. Was Goethe in der ersten Weimarer Zeit fertigstellt und auf die Bühne bringt, bewegt sich in der Richtung der Spottdichtung, die sich gegen die Literatur der Zeit wendet und deren Liebhaber geißelt, setzt also fort, was in Frankfurt zuletzt ihm Gewohnheit geworden war. Neu ist, daß er an die „Fiabe“ Carlo Gozzis anknüpft, also in mittelbare Berührung mit der Commedia dell' arte tritt, mithin den Hanswurst wiedererwecken will, ferner daß er mit der Bühnentäuschung sein Spiel treibt. Den Romantikern sind Stücke von der Art des „Triumphs der Empfind-



198. Dekoration zu Claudine von Villa Bella von Angelo Quaglio. Für eine Aufführung im Münchener Hoftheater 1810. München, Theatermuseum

samkeit" auch wegen dieser Neigung herzlich lieb gewesen. Stegreifrede durfte da Unterkommen finden, auch die Liedeinlage. Für solche Ausgestaltung des deutschen Lustspiels tritt der Urmeister ein. In seinem Sinn pflegt Goethe jetzt wie schon in den vorhergehenden Frankfurter Tagen das Singspiel.

Als Gottsched die Oper von der deutschen Bühne vertrieben hatte (nur die italienische Oper hielt ihm auf deutschem Boden noch stand), begann das englische Singspiel den Deutschen lieb zu werden. Des Engländers Coffey „Devil to pay" setzte sich erst in getreuerer, dann nach 1750 in der freiern Bearbeitung durch, die als „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los" von Christian Felix Weiße vorgelegt worden war. Die Lieder, die in die ungebundene Rede des Dialogs eingelegt waren, wurden von Hiller in Musik gesetzt und gingen bald, ebenso wie die von Hiller komponierten Liedeinlagen der andern Singspiele Weißes, von Mund zu Mund. Dem englischen Vorbild gesellte sich das französische, wie es durch Rousseaus „Devin du village" in seiner Gestaltung neu bestimmt war. Eine Reihe deutscher Dichter begann mit Weiße zu wetteifern. Goethe dichtete noch in Frankfurt „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella", in Weimar „Lila", „Jery und Bätely" und „Die Fischerin". In Italien kam in gebundener Rede „Scherz, List und Rache" hinzu, schrieb Goethe auch die beiden Frankfurter Spiele in Verse um.

Mehr und mehr gewöhnte Goethe sich fortschreitend daran, im Singspiel „die Poesie der Musik zu subordinieren", wie er an den Komponisten Kayser am 14. August 1787 schrieb. Er gab damit auf, was andere — etwa Wieland — damals dem Singspiel zumuteten. Sie wollten in Singspielen den Wettbewerb mit der griechischen Tragödie aufnehmen, die ihnen wie eine Art von Singspiel vorkam. Gerade indem Goethe seit Italien nicht mehr Gespräch in ungebundener Rede sich gestattete, sondern nur noch rhythmischen Dialog neben der Liedeinlage und der Arie zuließ, machte er das Wort zum bescheidenen Träger der Musik. Er hatte sich für den rhythmischen Dialog eine Behandlung von Vers und Sprache zurechtgelegt, die ihn ohne Musikbegleitung recht dürftig erscheinen läßt. So wirken die italienischen Bearbeitungen der Frankfurter Singspiele neben ihren Urbildern saftlos. Später verwertete er solchen Dialog, der nur in vertonter Form volle Kunstgestalt gewinnt, auch in der Tragödie, sogar im „Faust".

2. Italien



199. Iphigenie. Gemälde von Anselm Feuerbach. Stuttgart, Gemäldegalerie

Eine Flucht aus dem Engen ins Weite war Goethes Fahrt nach Italien. Aus der anheimelnd schlichten Landschaft Thüringens mit ihren waldumsäumten Hügeln ging es in die weite Umschau des meerumspülten Südens, aus liebenswürdig Kleinlichem ins Großzügige, aus den Nebeln des deutschen Mittelgebirges in die helleuchtenden Gefilde, über die sich der tiefblaue Himmel der Mittelmeerländer wölbt; vom Kickelhahn zum Monte Pincio, vom Brocken zum Vesuv. Landschaft von großen Linien hatte Goethe schon in der Schweiz erblickt. Aber wenn es ihn von den Schweizer Höhen immer nach Italien gelockt hatte, der volle Zauber des Südens war seinen Blicken noch nicht aufgegangen; der Genfer See konnte ihm noch nicht bieten, was ihm durch Gemälde und Zeichnungen südlicher Landschaft schon angekündigt war. Etwas derart Italienisches wie Trient hatte er noch nicht erlebt, mochte es auch nur ein bescheidener Vorgeschmack künftiger Genüsse sein. Schon hier, noch immer innerhalb der Alpenumzäunung, fühlte er sich doch endlich einmal in der Welt zu Hause und nicht wie geborgt oder im Exil. Echtes, uralt deutsches Gefühl wirkt sich da aus, germanische Sehnsucht nach einer Welt, die minder harte Lebensbedingungen stellt als der heimische Norden. Immer noch am Rande des Alpengebiets, läßt Goethe bald darauf seine Blicke vom Nordufer des Gardasees nach der Richtung schweifen, in der er die Lombardei vermuten darf. Und jetzt schon anspruchsvoller, schon gewillt, nur noch am Echten Genüge zu finden, gewinnt er die Verse der „Iphigenie":

Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Die siebente Elegie aus Rom faßt dann alles zusammen, was der Gegensatz südlicher und nördlicher Landschaft für Goethe bedeutete. Wer hatte vor ihm deutsches Land gleich lebendig empfunden und in Worte gewandelt? Nun, da der Glanz des helleren Äthers ihm die Stirne umleuchtet und Phöbus, der Gott, Formen und Farben hervorruft, steht ihm faustisch unbefriedigtes Wesen nur noch wie etwas Vergangenes und glücklich Überwundenes vor den Augen. Jetzt wäre er bereit, dem Augenblick zu sagen: „Verweile doch! du bist so schön!" Mit dem faustischen Lebensgefühl geht ihm auch in Italien die Macht seiner Lyrik verloren, den geheimen Sinn einer Landschaft zu Worten werden zu lassen. Stimmungsmalerei in Versen weicht einer

Kunst der scharfen Umrisse. Die Natur spricht sich jetzt nicht mehr selbst aus; Goethe zeichnet sie mit dem Auge des geschulten Beobachters nach. Selbst wenn er nun bloß Stimmung bezeichnen will, gibt sich das ganz anders als früher. „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" liegen weitab von „Willkommen und Abschied" und dessen reichem Gefolge.

Auf dem Wege zu antiker Form war Goethe schon in der ersten Weimarer Zeit. Herder hatte von frühauf die Gedichte der „Griechischen Anthologie" geliebt, die Sammlung griechischer Epigramme, die noch vor dem Anfang unserer Zeitrechnung begonnen, durch Jahrhunderte immer wieder erweitert worden war und in zwei Handschriften auf uns gekommen ist. Sie bringt viel, was unsern Vorstellungen von Lyrik verwandter erscheint als die Dichtung der großen griechischen Lyriker, mehr auf Augenblicke des Alltags gerichtet als diese. Herder erkannte, wie nur enger Anschluß an die Distichenform dieser Epigramme ihr Wesen wahre, und gab es auf, sie in Reimverse zu übertragen. Die Reihe von Distichen, die in Goethes Gedichtsammlungen die Überschrift „Antiker Form sich nähernd" trägt, bietet Goethes erste zage Versuche, sich des Distichons, aber auch des Ausdrucks antiker Poesie zu bemächtigen. Unverkennbar waren die Epigramme der „Anthologie" ähnlich wie die geschnittenen Steine dem Zeitalter ein willkommenes Mittel, sich in antikes Leben einzufühlen, die Antike von einer Seite zu sehen, von der sie minder starr wirkte als in einer Kunst von strengerer Haltung. Dem bürgerlichen 18. Jahrhundert waren solche Annäherungen lieb. So geht auch Goethe zunächst auf ihren Spuren.

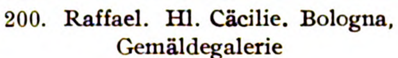
Wie Goethe der überindividuellen Versformung der Antike hier sich ergibt, so führen ihn die ersten Weimarer Jahre auch überindividueller romanischer Gestaltung zu. In den „Geheimnissen" und natürlich auch in der „Zueignung", die ursprünglich die „Geheimnisse" einleiten sollte, wählt er zum erstenmal die Stanze, um in feierlichem Ernst über seine Kunst sich auszusprechen und Geheimnisse zu offenbaren, die sich ihm erschlossen haben. Das ganz Persönliche, dem Augenblick Abgelauschte, das seit Straßburg seiner Lyrik auch in der Versgestaltung eigen war, noch wenn er sich an das Volkslied anschloß, weicht in den Distichen wie in der Stanze der Nachbildung altgeheiligter Formen von festen Maßverhältnissen. Die Stanze wurde ihm durch Wieland nahegelegt; aber minder willkürlich geht er mit ihr um, er bleibt, im Anschluß an deutsche Stanzen Heinses, dem romanischen Vorbild näher, gewinnt auch bald der Stanze die Gehaltwirkungen ab, die der Bau dieser Strophe ermöglicht.

Unbedingter noch als die Stanze bereitet das Distichon die kommende höchste Stufe einer deutschen klassischen Renaissancedichtung vor und wird zu einem bevorzugten Ausdrucksmittel des Hochklassizismus. Ebenso ist Goethes Reise nach Italien, der Aufenthalt in Rom, in Neapel, der Besuch Siziliens eine letzte Vorbereitung solchen klassischen Schaffens. Alle, die den deutschen Hochklassizismus eingeleitet hatten, selbst Winckelmann, kennzeichneten die neuen Ziele, ehe sie Italien betraten. Lessing und Herder kamen vollends zu spät nach dem Süden, um da noch rechte Förderung zu gewinnen und das Entscheidende, das sie für die Anbahnung eines deutschen Hochklassizismus getan hatten, noch zu überholen. Goethe allein vertieft sich, ehe er sich völlig zur Antike bekennt, in die Welt, die damals die reichste Fülle antiker Erinnerungen barg (Griechenland kam noch nicht in Betracht, es war fast unzugänglich, es war noch kaum näher bekannt; selbst Winckelmann nahm es wie etwas Selbstverständliches, daß er nicht nach Griechenland ging). Keinem war es so wichtig wie Goethe, nicht von der Seite des Denkens an das heranzukommen, was entscheidend bedeutsam werden sollte, sondern es in Anschauung umzusetzen, in echteste und daher unmittelbar an den Denkmälern der Antike selbst, nicht an mehr oder minder getreuer Nachbildung, dann aber auch in der Luft und in dem Licht, die einst das Leben der Antike umgeben hatten.

Von den Werken antiker Plastik, die, durch Winckelmann gedeutet, dem deutschen Klassi-





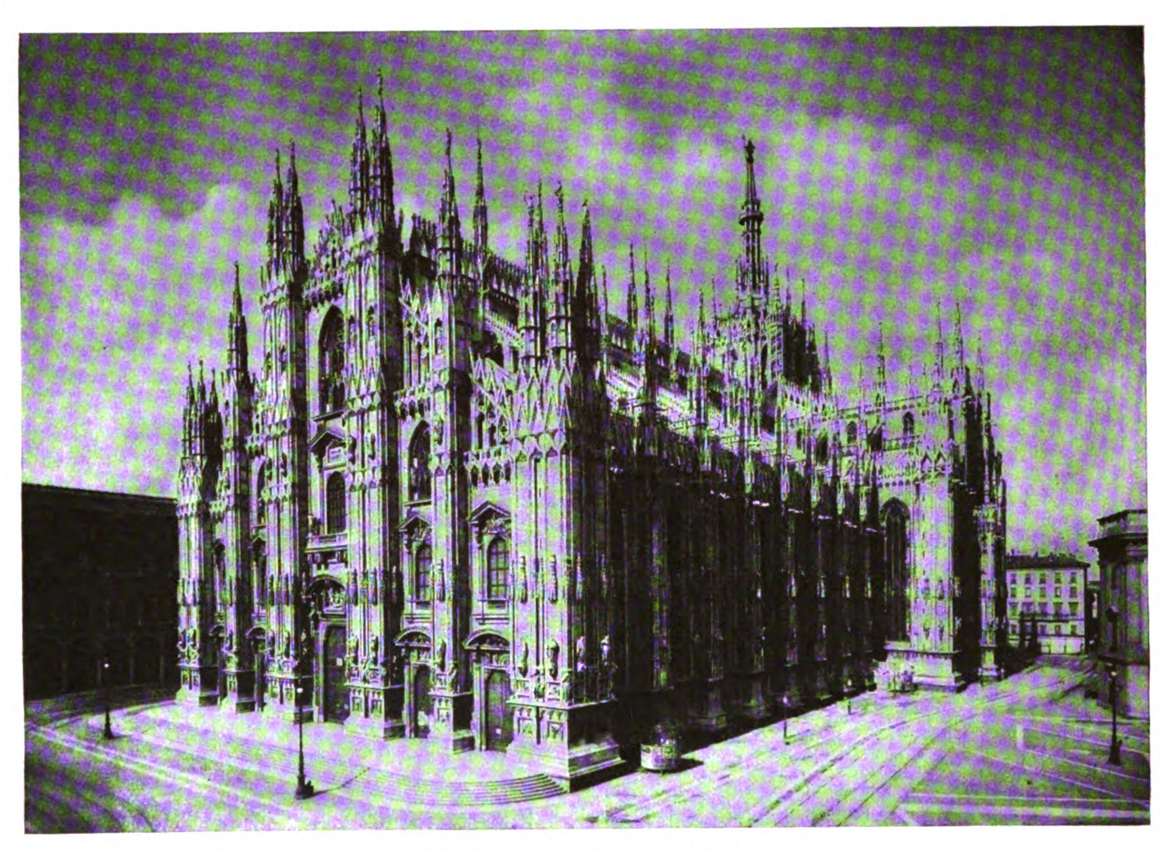


200. Raffael. Hl. Cäcilie. Bologna, Gemäldegalerie



201. Guido Reni. Rosenmadonna. Bologna, Gemäldegalerie

zismus Wegweiser waren, hatte auch Goethe vor Italien nur Gipsabgüsse gesehen. Auch ihm hatte die umfangreiche Mannheimer Sammlung solcher Abgüsse den überwältigendsten Eindruck gemacht. Rom bot ihm endlich das sehnlichst Gehoffte. Darum konnte ihm jetzt der echte Kopf der Juno Ludovisi so außerordentlich viel bedeuten, daß er die Behauptung wagte, keiner seiner Zeitgenossen, der zum erstenmal vor sie hintrete, sei diesem Anblick gewachsen. Angesichts solcher Reizbarkeit läßt sich verstehen, daß Goethe in Italien nicht den Standpunkt eines allseitig Aufnehmenden, auch Gegensätzliches mit vollem Einfühlungsvermögen wertenden Beschauers wahrt. Goethe sieht nur, was seinem Bild antiker Kunst entspricht, mag es alt oder neu sein. Die Gotik des Doms von Mailand widersteht ihm, der einst für Erwin von Steinbach gekämpft hatte. Aber auch die Barockkunst Italiens bleibt unbeachtet, ja von der Renaissance manches. Gut winckelmannisch heftet er seinen Blick auf Raffael. Zu Bologna versinkt ihm neben Raffaels heiliger Cäcilie alles übrige in die Tiefen der Unkunst. Unsinnig nennt er die Gegenstände Guido Renis, abscheulich, dumm, mit keinem Scheltwort genug zu erniedrigen. Man sei immer auf der Anatomie, dem Rabenstein, dem Schindanger. „Entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren. Wo denn nun der Maler, um sich zu retten, einen nackten Kerl, eine schöne Zuschauerin herbeischleppt. Und seine geist-



202. Der Dom zu Mailand

liche Helden als Gliedermänner traktiert und ihnen recht schöne Faltenmäntel überwirft." Ein Wort, das für Goethes Ästhetik jetzt hohe Bedeutung gewinnt, ertönt in diesem Zusammenhang: „Nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch Erwartetes." „Gegenwart" bezeichnet ihm das Wesen der antiken klassischen Plastik, die ihre Gegenstände mitten hinein in freie Raumweiten stellt, sie nicht einer Umgebung anpaßt, die voll ist von ahnungsreichen Andeutungen. So sah ja seine frühe Lyrik die Landschaft. Solche Ahnungen zu wecken, über den Begriffinhalt des Worts hinaus ihm in Fülle einen reichen Inhalt voll Andeutung und Stimmung zu schenken, das hatte keiner so gut wie Goethe und er vor allem in seiner Lyrik geleistet. Nun aber ist ihm nur noch genaueste Bezeichnung des Tatsächlichen wichtig. Schon aus diesem Grund darf er jetzt der überindividuellen Dichtungsformen sich bedienen. Seine Lyrik verzichtet auf vieles, was zwischen und hinter den Worten liegt.

Nach Klopstock hatte kein Deutscher so unbedingt wie Goethe sein Schaffen in den Dienst des Werdens gestellt. In Italien wird ihm das ruhende Sein schier so lieb wie einem Romanen. Jetzt drängt sich ihm das Nomen an die Stelle des Verbs. Eine unverkennbare Eigenheit seiner frühen Dichtung gibt er da auf. Freilich genügt auch hier nicht, nur das Mehr oder das Minder des nominalen oder des verbalen Ausdrucks zu beachten. Feinere Unterschiede ergeben sich. In den römischen „Elegien" beharrt immer noch bei Zeitwörtern der Bewegung, was aus der Hand anderer als Schilderung des Unbewegten hervorgegangen wäre. Goethe bleibt den Vorschriften des „Laokoon" treu, noch viel mehr seinem Bedürfnis, die Welt als etwas

Bewegtes zu erleben. Wenn die elfte Elegie die alten Götter Griechenlands zeichnet, wie antike Plastik nach Winckelmanns Deutung sie ihm zeigte, so senkt Jupiter die göttliche Stirn und Juno erhebt sie; „Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt; Trocken schauet Minerva herab, und Hermes, der leichte, Wendet zur Seite den Blick, schalkisch und zärtlich zugleich. Aber nach Bacchus, dem weichen, dem träumenden, hebet Cythere Blicke der süßen Begier, selbst in dem Marmor noch feucht." An Zeitwörtern ist auch sonst in den Elegien kein Mangel, sogar in den „Epigrammen" aus Venedig. Sie sind aber von weit geringerer Dynamik als einst die Zeitwörter der freirhythmischen Dichtungen Goethes, sie strömen geringere Kraft aus. Etwa im Epigramm 19:

Jeder Edle Venedigs kann Doge werden; das macht ihn
Gleich als Knaben so fein, eigen, bedächtig und stolz.
Darum sind die Oblaten so zart im katholischen Welschland;
Denn aus demselbigen Teig weihet der Priester den Gott.

Allein über diese gegensätzliche Nutzung des Zeitworts hinaus weist Goethes Lyrik jetzt eine Gestaltungseigenheit, die den Bräuchen seiner Jugend gründlich widerspricht. Damals hatte er Dauerndes in Augenblickliches umgewandelt, war ihm, was tatsächlich ein stetes Sein schildern sollte, zu einem Nacheinander einmaliger Augenblicke geworden. „Mahomets Gesang" bezeichnet den Entwicklungsweg eines mächtigen Stromes. Aber was vorgetragen wird, scheint nicht auf einen Zustand zu deuten, der seit langer Zeit besteht und lange weiterbestehen soll, sondern die einzelnen Augenblicke des Ablaufs geben sich wie etwas Einmaliges, wie etwas, das aufflammt und sofort verlischt, um durch anderes ersetzt zu werden:

Jünglingfrisch
Tanzt er aus der Wolke
Auf die Marmorfelsen nieder,
Jauchzet wieder
Nach dem Himmel.

Drunten werden Blumen. Die Wiese lebt. Ihn hält kein Schattental, keine Blumen, die ihm seine Knie umschlingen. Nach der Ebne dringt sein Lauf. Bäche schmiegen sich an. Nun tritt er in die Ebne und die Ebne prangt mit ihm, und die Flüsse und die Bäche jauchzen ihm und rufen: Bruder!

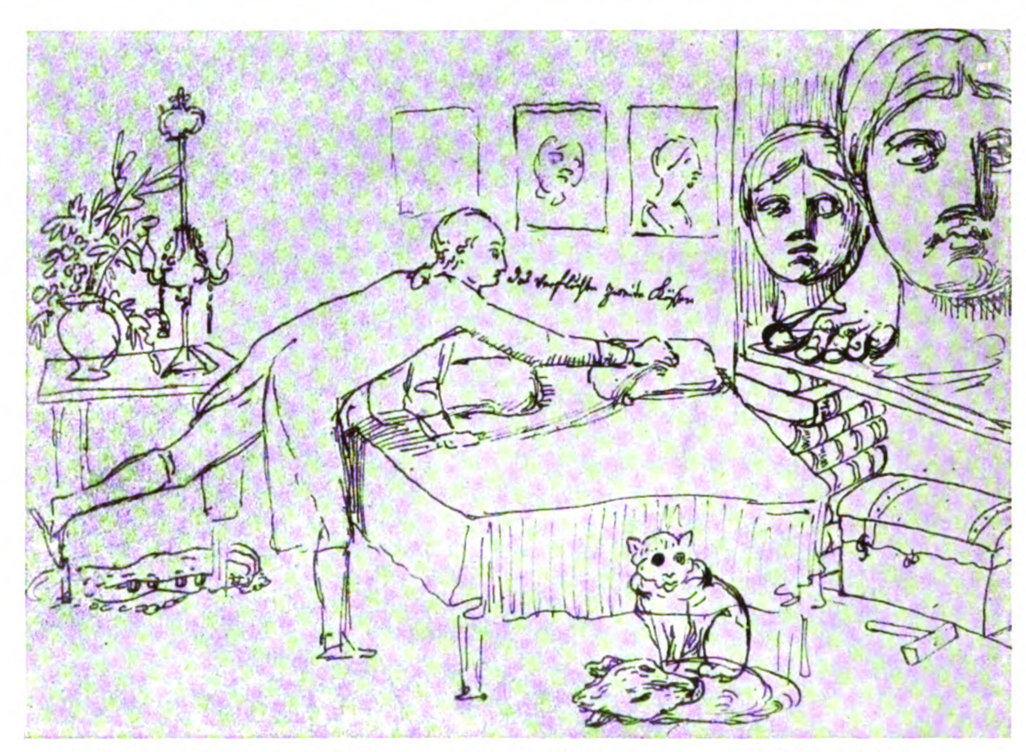
Und so trägt er seine Brüder,
Seine Schätze, seine Kinder,
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz!

Gewiß wahrt das alles die grammatische Form der Gegenwart, aber wie in dem Sang „Auf dem See" bezeichnet sie auch hier ein rasch aufeinanderfolgendes Auf und Ab von eilig erlebten Augenblicken. Unerträglich wäre es, dies Tanzen und Jauchzen und alles Verwandte wie etwas endlos Dauerndes in solcher Überbewegtheit vorgehalten zu bekommen. Ganz in ein jähes Werden löst sich vielmehr dies Sein auf.

In der elften Elegie hat das Zeitwort alles eilig Vorganghafte aufgegeben. In den Bildwerken der Antike, die hier, ein Pantheon, den Dichter umgeben, senkt Jupiter dauernd die Stirn und Juno erhebt sie dauernd. Und wenn Phöbus hervorschreitet und das lockige Haupt schüttelt, soll auch das nicht nur etwas Augenblickliches bezeichnen, sondern eine wiederkehrende Gebärde, etwas Ständiges. „Mahomets Gesang" erzählt eine Geschichte. Die Elegie nutzt zur Mitteilung eines währenden Zustands Zeitwörter der Bewegung. Allein sie reihen sich nicht zu einem Nacheinander in der Zeit. Eins der bezeichnendsten Merkmale von Goethes Dichten und vor allem von seiner Lyrik tritt in den Hintergrund: Gefühlen und Gedanken das Nacheinander eines Vorgangs zu leihen, sie in eine Handlung umzusetzen. Nun kann eine ganze Elegie — wie die sechste — in dreizehn Distichen der Geliebten das Wort erteilen, damit sie unberechtigte eifersüchtige Anklagen vorwurfsvoll abwehre. Dann erst folgen zwei Distichen von berichtender Form:

Also sprach die Geliebte und nahm den Kleinen vom Stuhle,
Drückt' ihn küssend ans Herz, Tränen entquollen dem Blick.
Und wie saß ich beschämt, daß Reden feindlicher Menschen
Dieses liebliche Bild mir zu beflecken vermocht!

Zwei Distichen Betrachtungen schließen ab.



203. Goethe in seiner Wohnung in Rom. Zeichnung von Joh. Heinr. Tischbein.
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Die Elegie „Euphrosyne“ beginnt fast wie „Auf dem See“ mit der Mitteilung eines Nacheinanders in Gegenwartform. Acht Distichen sagen, was das Ich des Dichters hoch oben in den Alpen Erstaunenswertes erlebt. Dann spricht in drei Distichen dies Ich die Erscheinung an. Sie antwortet in langer Rede. Was als Vorgang auf diese Rede folgt, ist zunächst Bericht in Vergangenheit, dann Kundgabe des Seelenzustandes, den alles das in dem Ich erwirkt hat, wieder in der Form der Gegenwart. So wird der Vorgang zu einem bloßen Rahmen herabgedrückt, der neben der Ansprache durch Euphrosyne nur eine untergeordnete Bedeutung hat.

Staunen mag dieser neue Brauch wecken. Längstgewohntes gibt er auf. Als ob nicht sogar die alte Elegie der Römer, Goethes Vorbild zu dieser Zeit, neben die bloße Darlegung eines Seins auch, ganz wie das deutsche Volkslied, Erzählung eines vergangenen Vorgangs stellte. So berichtet — in der Form der Vergangenheit — eine der bekanntesten Elegien Ovids, die fünfte des ersten Buchs der „Amores“, den Besuch Corinnas. Sogar die Schilderung der bezwingenden Erscheinung der Geliebten ist zum guten Teil in solche Berichtsform umgesetzt. Die Elegie 27 des dritten Buchs von Properz („Extrema, mea lux, cum potus nocte vagarer...“) macht es nicht anders, fügt nur in die Erzählung auch Gespräch ein.

So wichtig wurde in und gleich nach Italien der Lyrik Goethes der Kunstbegriff „Gegenwart“. In Italien freilich blieb er meist noch Begriff der Kunstlehre. Goethes Schaffen setzt ihn erst in den „Elegien“ und den „Epigrammen“ durch, die ja wohl alle jünger sind als Goethes Heimkehr aus Rom. Das Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ wahrt noch den ältern Brauch Goethes. Dagegen nähern sich die gleichzeitig — im Herbst 1787 — entstandenen Verse „Cupido, loser eigensinniger Knabe . . .“ schon dem neuen Ziel.



204. Sizilianische Küstenlandschaft. Zeichnung von Goethe. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Dem Kunsterforscher Goethe wurde der Begriff „Gegenwart“ zum stärksten Erlebnis während des Frühjahrs 1787 in Sizilien. Hier entdeckte er, wieviel Geschautes in der Odyssee enthalten ist. Der Brief an Herder vom 17. Mai, den spät genug die „Italienische Reise“ vorlegte, faßt in wenige, aber entscheidende Worte zusammen, was für Goethe Mittelpunkt seiner Ästhetik werden und die Selbstbesinnung der deutschen Dichtung um 1800 bestimmen sollte:

„Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse usw. kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt. Selbst die sonderbarsten erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände. Laß mich meinen Gedanken kurz so ausdrücken: sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst. Denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können.“ Goethe sagt noch, wie der Anblick der Landschaft und des Meers in Sizilien ihm die Odyssee zu einem lebendigen Wort gemacht habe.

Tatsächlich fand Goethe angesichts der Echtheit homerischer Weltschau nur wieder, was in ihm längst angelegt war. Das war ja der Sinn von Mercks Satz gewesen, Goethe gebe dem Wirklichen eine poetische Gestalt, während die andern das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen suchten. Kein zweiter großer Dichter der Weltliteratur vor Goethe hat mit vollem Bewußtsein die Schöpfung des Dichters so unbedingt mit der Wirklichkeit verbunden, die Phantasie des Dichters gleich kraftvoll in die Bahn der Natur gedrängt. Jetzt aber ist ihm die Entdeckung, die er in Sizilien gemacht hat, ein wertvoller Beweis für die Bedeutung seines Begriffes „Gegenwart“. Diesem Begriff genügt es, Leben in der Kunst nur abzuspiegeln, seinen chaotischen Reichtum und dessen Stimmungsgegensätze nicht auch im Ausdruck miterlebbar zu machen. Klopstock hatte erreicht, noch in seiner Wortkunst das Leben verspüren zu lassen, das er darzustellen hatte. Auch von dieser Seite war er barockhaft gestimmt. Der junge Goethe vertrat solche Kunst, ja da und dort war sie ihm besser geglückt

als seinem Wegebahner Klopstock. Fortan verzichtet er auf dies Können. Unlebendiger und daher kühler wird sein Gestalten.

Der Schritt zu einem deutschen Klassizismus, der sich völlig der Antike unterwarf, williger Verzicht auf letzte Aufwühlung, war getan. Als Schiller, schon nach eindringlichem Gedankenaustausch mit Goethe, das Wesen antiker naiver und moderner sentimentalischer Dichtung schied, trieb er die Erkenntnisse weiter, die sich dem Freunde in Sizilien ergeben hatten. Noch ausdrücklicher traf Friedrich Schlegel mit den Worten Goethes überein, als er 1797 in seiner Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie" neben die Objektivität der Antike das moderne Streben nach dem Charakteristischen, Individuellen und Interessanten, nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten stellte.

„Objektivität", das wird fortan das Kennwort derer, die sich von Goethe belehren lassen. Goethe selbst wirft es nicht in den Streit der Meinungen hinein. Aber er bestimmt das Wesen des Kunstbegriffs in der kurzen Äußerung über sein neues Glaubensbekenntnis, die 1789 im „Teutschen Merkur" erscheint, ausdrückliches Ergebnis seiner Fahrt nach Italien. Sie geht von bildender Kunst aus. Aber was sie meint, gilt auch für Dichter. Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil werden als drei Möglichkeiten oder auch Stufen des Kunstschaffens geschieden. Verwandte Dreiteilung war damals etwas Geläufiges. Die beiden ersten Stufen kennzeichnen sich schon bei Mengs. Die dritte, der Stil, gewinnt in Goethes Hand ganz neue Gestalt. Neben der Arbeit nach dem Modell, der „einfachen Nachahmung der Natur", erkennt Goethe zwei Wege, die den Künstler von dem Modell unabhängig machen: einen ganz persönlichen, die Manier, und das, was er Stil nennt. Manier ergibt sich nach Goethe, wenn der Künstler das Übereinstimmende seiner Gegenstände entdeckt hat und nun, statt der Natur ihre Buchstaben gleichsam nachzubuchstabieren, sich eine Sprache zurechtmacht, die seinem eigenen Geiste entstammt, also sein Subjekt ausdrückt. Stil überwindet solche Manieriertheit, dank einem genauen und tiefen Studium der Gegenstände. Voraussetzung ist, daß die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer erfaßt werden, daß man die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen vermag. So drückt sich Goethe aus. Aber er meint noch anderes. Nur wer das Wesen der Dinge erfaßt hat, soweit es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen ist, also zu den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis vordringt, gewinnt Stil. Er darf aber dann auch sein Gestalten den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen.

Goethe kennzeichnet, was ihm selbst seit Weimar zur Aufgabe geworden war: Ergründung der Natur als Voraussetzung aller Kunst, aber nicht Ergründung der äußern Gestalt der Natur, sondern ihres Wesens, mithin ihrer Gesetzlichkeit, wie sie schon in Weimar von Goethe tiefer und tiefer erfaßt worden war. Die Grundzüge der Organismusästhetik schimmern durch die Begriffsbestimmung durch. Goethe meint nichts anderes, als was in der Äußerung der „Italienischen Reise" vom 28. Januar 1787 sich verrät, die griechischen Künstler hätten nach eben den Gesetzen verfahren, nach denen die Natur verfährt. Wirklich war es seit Italien seine Überzeugung, daß die Griechen in ihrer Plastik erreicht hätten, was er als Stil bezeichnet. Sie werden ihm zu den eigentlichen Trägern organischen Gestaltens. (Wieweit Goethe hier in das antike Atelier und in dessen Kunst der wohlbemessenen Größenverhältnisse etwas hineinsieht, das mit Plotin verwandter ist, sei nicht weiter erwogen.)

Der Aufsatz des „Teutschen Merkur" bleibt die Grundlage einer mächtigen Entwicklung deutscher Ästhetik. Freilich überließ er andern, die Andeutungen, die er bot, zu festern Begriffen zu fördern. Sie hatten eine Stütze in einem zweiten Bekenntnis von Goethes Kunstlehre, das nicht von ihm abgefaßt, nur von seinem Geist getragen ist, aber auch Anregungen anderer, zunächst Herders, weiterdenkt. Karl Philipp Moritz, der in Italien zeitweilig Goethes ver-



trauter Genosse war, veröffentlichte 1788 seine kleine Arbeit „Über die bildende Nachahmung des Schönen". Goethe selbst kam in einer Besprechung dem schwerverständlichen Büchlein zuhilfe. Es gipfelt in der Annahme, ein echtes Kunstwerk sei Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur, als ein selbständiges, für sich bestehendes Ganzes. Die Bedingungen, die es zu einem für sich und um seiner selbst willen bestehenden, seinen Endzweck in sich tragenden Ganzen machen, möchte Moritz erkunden. Indem er einen Mittelpunkt fordert, von dem aus sich alles im Kunstwerk als notwendig darstellt, nichts als überflüssig sich erweise, nichts zum Ganzen fehle, greift er in neuer Fassung auf, was von Goethe schon in Straßburg und in dem Aufsatz von 1784/85 verfochten worden war.



205. Karl Philipp Moritz. Stich von Sintzenich. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Goethes Besprechung hebt als eine der grundlegenden Ansichten des Büchleins den Satz hervor, der geborene Künstler begnüge sich nicht, die Natur anzuschauen, er ahme ihr nach, er strebe ihr nach. Das war das Entscheidende: das Schaffen des Künstlers gleichartig dem Schaffen der Natur, die Gesetzlichkeit, die im Kunstwerk herrscht, ebenbürtig der Gesetzlichkeit, die für Goethe in seinem metaphysischen Begriff der Natur waltet, und daher eine gleiche innere Notwendigkeit. Es ist der eigentliche Kern der Lehre vom organischen Kunstwerk.

Gestützt auf diese Überzeugung Goethes, kämpften fortan viele gegen die Ansicht, Kunst sei Nachahmung der Natur, ob im Sinn engern Anschlusses an sie oder mit wählerischer Auswahl. Schon die Anfänge der Organismusästhetik kehrten sich gegen dies Glaubensbekenntnis, schon also Shaftesbury, natürlich auch Goethe und Herder. An naturalistisch treue Nachbildung dachte im Kreis der Aufklärer keiner. Und auch Boileau und dessen Nachfolger hatten, wenn sie nur dem Wahren Schönheit zuerkannten, nie an naturalistischen Verismus gedacht (wie es am Ende des 19. Jahrhunderts hieß). So war es eigentlich keine Entdeckung, nur Ausdruck längstbestehender Annahme, als Charles Batteux 1743 die schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz zurückführte: Nachahmung des Schönen der Natur, die dem Geschmack die Entscheidung überläßt, was schön sei und was nicht. Aber waren die Deutschen, voran die Brüder Johann Elias und Johann Adolf Schlegel, wesentlich weiter gelangt, wenn sie von der notwendigen Idealisierung der Natur sprachen und in der Idealisierung, die von der Natur wegführt, das eigentliche Kennzeichen der Kunst erblickten? Auch bei Winckelmann bleibt das Wort „Ideal" und „Idealisierung" noch zu vieldeutig, als daß dieser Gefolgsmann Plotins und Shaftesburys das Erlösende ausgesprochen hätte. Als Winckelmanns Freund und Mitkämpfer Mengs die dritte Stufe künstlerischen Gestaltens, die bei Goethe dem „Stil" zufällt, zu bestimmen hatte, wußte er nur von idealischen Formen zu berichten, die das Genie dank seiner schöpferischen Kraft bilden kann. Gegen ein freischweifendes, gesetzloses Idealisieren war weder bei ihm noch bei den andern deutschen Vertretern der Idealität des Kunstwerks eine

Schranke errichtet. Gerade Mengs verharrt auf seiner dritten Stufe immer noch innerhalb dessen, was für Goethe bloß Manier heißt. Es ist das gewaltige Ergebnis der Organismusästhetik, wie sie von Goethe in Italien gedeutet worden ist, daß der Begriff der Idealisierung oder der Ablösung von der äußern Schale der Natur eine feste Prägung gewinnt: Künstlerisches Gestalten von einer innern Notwendigkeit, die gleichwertig ist der Notwendigkeit im Schaffen der Natur.

3. Egmont, Iphigenie, Tasso

Drei Meisterwerke vollendet Goethe in und unmittelbar nach Italien, die samt und sonders schon vor Italien in Angriff genommen worden waren: ein Drama in ungebundener Rede, zwei in Blankversen, alle drei durch ihren Stoff weitabgerückt von der Umwelt und von dem Zeitalter Goethes, im Gegensatz zu den Tragödien, die nach „Götz" von Goethe verfaßt worden waren. Dem „Götz" am nächsten steht „Egmont", geschichtliche Tragödie wie dieser, am frühesten von Goethe ins Auge gefaßt, noch nicht dem Versrhythmus unterworfen, der durch Lessings „Nathan" endlich für das ernste deutsche Drama 1779 gewonnen worden war. „Egmont" spielt ungefähr in derselben Zeit wie „Götz". „Iphigenie" und „Tasso" gehen in die Vergangenheit zurück, sind aber nicht geschichtliche Dramen im Sinn von „Götz" und „Egmont". Auch sie gelangen nicht sofort zur Form des fünffüßigen Jambus. „Iphigenie" ist in ungebundener Rede erhalten. Der Urtasso ist noch nicht wieder aufgefunden.

Deutlich scheidet sich der Stil des „Egmont" von dem der beiden andern Dramen. „Iphigenie" und „Tasso" streben im Wetteifer mit der Antike nach Stil. Tatsächlich wenden sie sich dem Typus der Tragédie classique der Franzosen zu. In fünf Aufzüge gliedern sich alle drei Werke; aber nur „Egmont" benötigt innerhalb des Aufzugs zwei, drei, im letzten sogar vier verschiedene Schauplätze, „Tasso" wechselt den Schauplatz im Aufzuge nicht mehr, hat weniger Schauplätze als Akte, „Iphigenie" verzichtet auf jeden Ortswechsel und wahrt am unbedingtesten die Einheit des Orts. Sie ordnet auch die Menschen des Stücks zu einer ebenmäßigen Gruppe: in der Mitte Iphigenie selbst, auf der einen Seite Thoas und neben ihm Arkas, auf der andern Orest und neben ihm Pylades. Gleichwertiger sind die Gestalten des „Tasso". Wenn Pylades und Arkas nicht wesentlich stärker ins Gewicht fallen als die „Vertrauten" der französischen Klassik, in „Tasso" hat jede Gestalt entscheidenden Anteil an dem tragischen Ablauf. Noch viel flächiger als in „Iphigenie" ist solche Baukunst, während „Egmont" in mannigfacher Abtönung den Hauptträgern der Handlung eine nicht unbeträchtliche Menge von Nebenfiguren anreiht, an Shakespeares Brauch also näher herankommt und einen Hintergrund von beträchtlicher Tiefe andeutet. Das Ebenmaß des Aufbaus der Bühnengestalten, das in „Iphigenie" waltet, erweist sich auch in der Abfolge der Handlung. Genau in der Mitte, in der mittlern, der zweiten Szene des dritten Aufzugs, liegt die Achse der Handlung, das Selbstgespräch Orests, das den Augenblick einer Heilung von zerstörendem Wahn bedeutet. Nicht ganz so streng gebaut ist „Tasso". „Egmont" wahrt freiern Schritt.

Ist die Zeit endgültig überwunden, die in „Iphigenie" wie in „Tasso" einen Bruch aufweisen und da wie dort ein Zerbrechen in zwei schlechtverbundene, einander widersprechende Teile feststellen wollte? Tatsächlich sind beide Stücke auf einheitlichern Ton gestimmt als „Egmont". Geht es doch hier von schlichter Rede zuletzt empor zu beschwingterer, die sich dem Verse nähert, zuweilen ohne viel Mühe in jambische Fünffüßler sich scheiden ließe. Der größte Teil des Stücks atmet den bürgerlichen Geist, der für Goethes erste Weimarer Jahre bezeichnend ist. Erst am Ende des Werks erhebt sich Egmont zu heldenhafterer Haltung,



aber nur nachdem er unmittelbar vorher alles Heldenhafte ganz preisgegeben hat. Aus der Überlieferung stammt das nicht. Ihr entnimmt Goethe so wenig, er formt seinen Egmont so durchaus im Widerspruch zu den Berichten der Chronisten, daß Schiller fragen konnte, ob der geschichtliche Egmont nicht tragischer sei.



206. Fragment des Goethekopfes von Martin Klauer. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Wie in den andern großen Entwürfen seiner Jugendzeit stellt Goethe auch hier einen Menschen dar, mit dem er sich innig verwandt fühlt, und von der Seite, die solche Verwandtschaft am besten erkennen läßt. Er selbst sagte im 20. Buch von „Dichtung und Wahrheit", daß ihm Egmont der dämonische Mensch war, dem dank ungemessener Lebenslust und grenzenlosem Zutrauen zu sich selbst eine unglaubliche Gewalt über seine Mitmenschen geschenkt ist, eine „attrattiva", die ihn wie einen Sieger durch sein Leben schreiten läßt. Ein Kriegsheld von persönlicher Tapferkeit, hat Egmont dem Tod oft ins Auge gesehen, bereit, in Schönheit zu sterben. Sosehr da zwischen Dichter und Gestalt der Dichtung ein unüberbrückbarer Gegensatz sich aufzutun scheint, der Schöpfer von „An Schwager Kronos" hatte solches Lebensgefühl verkündet und sich selbst gekennzeichnet, als er es abwies dahinzugehen, nachdem den Greisen im Moore Nebelduft ergriffen hätte, entzahnte Kiefer schnatterten und das schlotternde Gebein. Trunken vom letzten Strahl der Sonne möchte auch Egmont enden. Den Sorglosen, den umsonst der vorsichtige Oranien gewarnt hat, läßt Herzog Alba gefangen setzen. Egmonts Dämonie versagt an dem finstern Spanier. Egmonts Haupt soll fallen. Vor solchem Ausgang ist er daran, sich selbst zu verlieren. Sobald ihm klar wird, daß Alba ihn nicht bloß zu erschrecken denkt, daß er im Kerker das schmähliche Ende eines Verbrechers abzuwarten hat, will ihm seine Seelengröße zerbrechen. Er kann sie wieder erreichen durch eine neue, unerwartete Wirkung seiner Macht über die Menschen: Der Sohn Albas bekennt sich zu ihm. Noch also ist Egmonts Dämonie unerschüttert; und so kann er sich überwinden und die Schwäche, der er verfallen war. Jetzt darf seinem letzten Schlaf traumhaft die Göttin der Freiheit sich zeigen und ihm den Siegerkranz reichen. Gefaßt geht er in den Tod. Er weiß, daß er im Sterben seinem Vaterland die Bahn zur Befreiung öffnet. Das Wort „Freiheit", das sterbend Götz ausspricht, ertönt auch in Egmonts letzter Rede.

Goethe hat Götz von Berlichingen gehoben. Er verbürgerlicht Egmont. Götz kämpft gegen verderbliche Mächte. Egmont steht seinen Heimatgenossen fern, die gleichen Kampf bilderstürmerisch durch-



207. Egmont und Klärchen. Stich von Lips nach der Zeichnung von Angelika Kauffmann

fechten wollen. Er wird den Spaniern verdächtig, nur weil er, der Mann der lässigen Mittel, den Bilderstürmern zu wenig Widerstand leistet. Wohl wünscht auch er, daß die Niederländer ihre alten Rechte wiedergewinnen. Aber erst im Tode offenbart sich ihm, wie er seinem Vaterland dienen kann. So erhebt sich zuletzt das verbürgerlichte geschichtliche Drama zu den Höhen weltgeschichtlicher Tragik. Ihr gerecht zu werden, greift Goethe zu gehobener Sprache, stellt wie Shakespeare eine Traumgestalt leibhaftig auf die Bühne und ruft sogar Musik heran, sein Werk und dessen Ausgang zu stützen.

Der Egmont der Überlieferung ist am Ende seines Lebens den Fünfzig nahe. Goethes Egmont gewinnt die Züge seines weit jüngern Schöpfers. Neben einem tatenreichen Dasein, das seinen Träger zu einem Liebling seiner Umwelt erhebt, steht etwas, das sich nur zwischen dem Liebenden und der Geliebten abspielt, mächtig genug, um noch angesichts des nahen Todes Bedeutung zu behalten, um das liebende Mädchen — freilich vergeblich — für die Befreiung des Geliebten kämpfen zu lassen. Auch Klärchen steigert sich ins Heldenhafte. Anfangs ist sie nur das leidenschaftlich gebundene Weib, das um ihrer Liebe zu Egmont willen üble Nachrede nicht scheut. Nur ein einziges Mal ist sie neben Egmont auf der Bühne zu erblicken. Ganz schlicht, gar nicht auf reiche Wortkunst bewegten Liebesbekenntnisses ist der Auftritt angelegt. Allein gerade die wortkarge Sprache, die den Ton des Alltags mit Willen festhält, drückt echte Leidenschaft um so echter aus. Dann indes, wenn Klärchen das Leben des Geliebten bedroht weiß, wagt sie, was die andern nicht wagen. Wie lieb Egmont den Niederländern ist, bezeugen die Auftritte, die das Spiel eröffnen. Doch noch immer gilt für Goethe das Wort Hallers, das er seinem ,,Götz" zum Motto gemacht hat. Auch das Herz dieser Niederländer ist in den Kot getreten und keiner edeln Regung mehr fähig. Die politischen Kannegießer haben Angst vor Alba. Goethe zeichnet sie so erbarmungslos, daß die Frage offen bleiben kann, ob diese Philister jemals um ihre Freiheit kämpfen werden. (Noch erbarmungsloser verwies Goethe später auf das Volk des ,,Egmont", als Deutsche sich zusammenschlossen, Napoleons Herrschaft über Deutschland zu brechen. Er traute ihnen die Kraft nicht zu.) Schier bedrückend wirkt die bitter verneinende Ironie, mit der die Niederländer gezeichnet sind, wenn sie in Klärchen nur eine Betörte erblicken und vor dem Hilferuf, den sie für Egmont ertönen läßt, sich ängstlich in ihre Häuser verstecken. Greller hatte Goethe seit ,,Werther" den Gegensatz von Idealismus und Philistertum kaum fühlbar gemacht. Schneidend hart, fast so wie Schiller es tut, stellt Goethe hier unbedingte Erfüllung des Sittengebots und das Klägliche eines Verhaltens einander entgegen, das sich zage hinter dem Alltagsbrauch verkriecht. Hier erstreitet Klärchen sich das Recht, am Ende des Stücks ihre Züge der Freiheitsgöttin zu borgen, sie, die aktivste weibliche Gestalt, die von Goethe geformt worden ist, nicht bloß durch ihre Persönlichkeit und durch ihr Leiden zu tätiger Wirkung berufen wie Iphigenie, sondern männlich zu wirken bestrebt, wo Männer bange ihrer Menschenpflicht untreu werden.

Im Ablauf des Vorgangs nimmt Klärchen nur einen bescheidenen Raum ein. Dennoch ist sie eine der lebendigsten und greifbarsten Gestalten Goethes geworden. Sie hat die klare und sichere Gegenwart, die auch von Schiller den geschichtlichen Personen des ,,Egmont" nachgesagt wird. Höchste Kunst aber betätigt sich in der Formung des Helden. Das Bezaubernde, das ihm Goethe zuschreibt, strahlt wirklich auf der Bühne von ihm aus, es ist — mit Goethe zu reden — nicht bloß gedacht. Weislingen, Clavigo, Fernando erreichen das nicht und finden leicht den Einwand, ob sie wertvoll genug seien, um in andern viel Leid zu

Egmont.

Ein Trauerspiel

in fünf Aufzügen.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1788.

208. Titel der Erstausgabe von Goethes „Egmont"

wecken, ob sie durch ihr Gebaren die Leidenschaft rechtfertigen, mit der an ihnen Frauen hängen. Orest ist solcher Gefahr nicht ausgesetzt; von Liebe, die das Weib an den Mann fesselt, ist in „Iphigenie" nicht die Rede. Aber wenn in den Weislingen, Clavigo, Fernando sich Züge der Entwurzelung der Seele leise ankündigen, so ist Orest von vornherein pathologisch, ist, was Goethe später am entschiedensten ablehnt, wenn er es in der Dichtung anderer antrifft, ein Seelenkranker; er wird freilich geheilt. (Noch tiefer ins Pathologische versenkt sich „Tasso".)

Iphigenie auf Tauris.

Ein Schauspiel.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1787.

209. Titel der Erstausgabe von Goethes „Iphigenie"

Die Menschen der „Iphigenie" sind samt und sonders in eine überfeine Luft hinaufgehoben, die ein warmes inniges Mitfühlen erschwert. Das Stück setzt gewiß auch in kunstvolle Darstellung um, was für Goethe im Leben sich ergeben hatte: die heilende und entsühnende Macht einer edeln Frauenseele. Viel schwerer indes als die Erlebnismöglichkeiten eines lebensfroh die Menschen an sich fesselnden Naturells, das in schwerem Augenblick sich selbst verliert, um dann wieder zu seinem wahren Ich zurückzukehren, ist ein Seelenkranker zu versinnlichen, der angesichts einer erlesenen Frau sein Seelenleid überwindet. Wer verstandesmäßig in der „Iphigenie", zunächst im dritten Aufzug, das Wesen des Heilungsvorgangs errechnen möchte, muß zu Lehren der Psychiatrie greifen, die sicherlich Goethe noch nicht gekannt hat. Er wird dann vielleicht staunen, wieviel Goethe da späterer Erkenntnis vorwegnimmt. Allein im Bereich des Stücks bleibt nur die eine Lösung, daß man Orest es glaube, wenn er der Schwester zuruft: „Von dir berührt, war ich geheilt." Tatsächlich spielt sich nur, nachdem Orest erfahren hat, daß die Priesterin, die ihn der Göttin Artemis opfern soll, seine Schwester ist, zunächst eine höchste Steigerung seines wahnhaften Zustands ab; Orest „sinkt in Ermattung"; „aus seiner Betäubung erwachend", meint er zu den Unterirdischen hinabgestiegen und nun endlich von seinem Leid erlöst zu sein. Iphigenie und Pylades treten heran, und er wähnt, auch sie seien schon von der Erde geschieden. Nachdem er den wahren Sachverhalt erfahren hat, und nach einem heißen Gebet, das die Schwester an die Göttin richtet, ist er sich bewußt, daß der Fluch sich löst:

Mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.

Hat sich ein Wunder begeben oder führt Goethe einen Vorgang vor, den er an sich selbst ähnlich erfahren hat?

Goethe hatte seine Mutter nicht getötet, er wurde nicht von Eumeniden verfolgt, es sei denn im bildlichen Sinn. Allein auch sein Orest wird — in vollem Gegensatz zu dem Orest des

Euripides — nur bildlich von den Erinnyen gejagt. Schiller stellte im Brief an Goethe vom 22. Januar 1802 fest: „Ohne Furien ist kein Orest." Schiller selbst hatte einst die „Iphigenie" wie ein allerechtestes Abbild der Antike empfunden. Nun fand er sie erstaunlich modern und ungriechisch. Er legte den Finger auf die entscheidende Stelle, als er dies Ungriechische in der rein bildhaften Verwertung der Furien erkannte. Sie werden in Goethes Hand zu Wahngebilden eines Seelenkranken; er gesundet, und sie sind überwunden. Schiller bezeichnete zugleich, was das Drama Goethes zu seinem Nachteil bühnenmäßig von dem Werk des Euripides unterscheidet. Als Goethe viel später erklärte, nichts sei theatralisch, was nicht zugleich für die Augen symbolisch ist, bestätigte er Schillers Urteil. Zum Nachteil der Bühnenwirkung nimmt seine „Iphigenie" der Ursache von Orests Zustand alles Sinnfällige und verlegt sie bloß ins Gemüt. „So ist," sagt Schiller, „sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand." Wir haben freilich seitdem und sicherlich auch dank der „Iphigenie" so viele Seelendramen geschenkt bekommen, die der Bühne ganz innerliche Vorgänge noch weit unbedingter zumuten, zugleich weit quälender, daß sich kaum noch fühlen läßt, um wieviel bühnengerechter Euripides den Gegenstand anfaßt.

Er steht noch auf dem alten Boden großer Tragik, er macht auch seine „Iphigenie" zu einem Ausdruck des Götterglaubens. So kann ihm die „dea ex machina" als wertvoller Bühnengewinn erscheinen. Hatte er selbst doch dieses Eingreifen der Götter am Ende des Stücks, die Lösung eines schier unlösbaren Knotens durch übernatürliche Macht, erfunden, derart lockend, daß selbst Sophokles ihm da nachfolgte. Für Goethe war solche Auskunft, die uns wie ein Zertrümmern tragischer Folgerichtigkeit erscheinen will, undenkbar. Freilich gab er auch dem Geist der Aufklärung nach, als er das und anderes, was mit antiken Kultvorstellungen zusammenhängt, aus seinem Stoff ausschied und ihn nach Kräften ins Allgemeinmenschliche übersetzte. Tragische Verwicklung, die zu überwinden Euripides die stolze Überlegenheit des Griechen über den Barbaren, den ränkespinnenden Scharfsinn eines klugen Weibes und endlich die Göttin Athens aufbietet, entwickelt sich in Goethes Hand zur Tragödie einer edeln Frauenseele. Sie ist gewohnt, ihr sittliches Gefühl auch dort durchzusetzen, wo Überlieferung und Brauch des Landes an solches Feingefühl nicht heranreicht. Der Gegensatz zwischen ihrer Welt und der Welt ihrer Umgebung, den sie ausgeglichen zu haben meint, bäumt sich unversehens wieder mächtig auf. Sie selbst ist Anlaß. Sie hat den König des Landes nach ihrem Sinn erzogen, ihre Wirkung auf Thoas greift indes weiter, als sie geahnt hatte. Gutes stiftend, weckt sie Wünsche, die sie nicht erfüllen kann. Nicht ungestraft darf eine Frau, und wär's auch noch so erlösend, die Seele eines Mannes lenken. Ihr Widerstand gegen Thoas' Werbung vernichtet, was sie erreicht hat. Wieder soll jeder Fremdling, der sich nach Taurien verirrt, der Göttin geopfert werden; ihr eigener Bruder soll mit seinem Freund diesen traurigen Reigen eröffnen. Folgt Iphigenie dem listigen Rat von Pylades, betrügt sie Thoas, um sich und Orest zu retten, so wird sie sich selbst untreu und vernichtet, was ihr soeben die Macht geschenkt hat, ihren Bruder von seiner Seelenqual zu befreien. Wie Egmont ist auch sie in solcher Lage nahe daran, sich selbst zu verlieren. Sie kann glauben, der Fluch der Götter, der auf ihrem, dem Geschlecht der Tantaliden liege, bewähre sich auch an ihr selbst. Das Parzenlied fällt ihr ein, das sie einst hat vernehmen müssen. Im Augenblick der höchsten tragischen Erschütterung wiederholt sie es. Sind die Anklagen, die es gegen die Götter richtet, berechtigt? Muß auch Iphigeniens sittliches Gefühl dem Übelwollen der Götter geopfert werden? Im letzten Aufzug findet sie sich zu sich selbst zurück. Gerade weil die List des Pylades versagt, darf sie zu dem ihr gewohnten Verhalten zurückgreifen. Sie enthüllt dem König den wahren





Goethe. Kupferstich von Johann Heinrich Lips (1791)



210. Wahnsinnsszene aus Goethes ,,Iphigenie“.
Zeichnung von Angelika Kauffmann. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Sachverhalt. Schon ist Thoas halb gewonnen. Da dringen die Griechen im Kampf mit den Tauriern auf die Bühne. Das neue Hindernis wird von Iphigenie überwunden. Orest kann den König bitten, den Segen zu vergelten, den ihm Iphigenie gebracht hat. Thoas will die Griechen mit einem ,,So geht!“ entlassen. Iphigeniens Zuspruch wandelt dies Abschiedswort in ein ,,Lebt wohl!“

Soll ins Gewicht fallen, daß in diesem Schlußvorgang eins der Hemmnisse durch Orests kluge Deutung beseitigt wird? Die Schwester, die er nach dem Befehl Apolls aus Taurien nach Griechenland heimbringen soll, ist nicht das Bild der Artemis, ist Iphigenie. Genug, daß nicht Iphigenie dies Auskunftsmittel ersinnt. Ihr Erleben steht im Mittelpunkt des Werks, sie ist die Heldin des Stücks, ganz wie der Titel es anzeigt. Ihr Wunsch, wahr zu sein, schenkt ihr die Kraft, sich und die Ihrigen zu retten. Solche sittliche Höhe heilt Orests Wahn. Die Tragik des Stücks ruht nicht auf den äußern Verwicklungen, sondern in der Tatsache, daß selbst eine Persönlichkeit von Iphigeniens Seelengröße an sich irre werden kann. ,,Egmont“ und ,,Iphigenie“ enthüllen sich dergestalt als zwei Formungen desselben Themas. Dort die Tragik dämonischer Attrattiva, hier die Tragik des Wahrheitmenschen. Dort zuletzt der Tod, hier die Befreiung. Aber dämonische Attrattiva wie Wahrheitmenschentum erringen innerlich den Sieg. Geschichtliche Überlieferung und alte, schon von einem großen Dichter gestaltete Sage wandeln ihr eigentliches Wesen, um zu Zeugnissen der sittlichen Ideale Goethes zu werden. Der Mensch Goethe ist reif genug geworden, um in Dichtung das auszusprechen, was ihm selbst als das rechte Verhältnis zum Leben erscheint, es auf die Bühne zu stellen und dadurch weckende und emporleitende Kraft zum eigentlichen Mittelpunkt von Dramen zu machen.

Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Von

Goethe.

Aechte Ausgabe.

Leipzig,

bey Georg Joachim Göschen.

1790.

211. Titel der Erstausgabe von Goethes „Tasso"

Nicht umsonst entstehen die beiden Stücke zu der Zeit, in der von Lessing „Nathan" seinem Volk geschenkt worden ist. Aber nicht Lessing, nur Goethe schafft in diesem Wettbewerb echte Tragik.

Auch „Torquato Tasso" verknüpft mit echter Tragik ein Bekenntnis von Goethes sittlichen Überzeugungen. Aber der Rahmen ist enger gespannt. Nicht Letztes und Höchstes steht in Frage. Schlechthin das Verhalten des Menschen zum Leben oder zur „Welt", zur „großen Welt" ist der Grundgedanke des Werks. Für Goethe bedeutete das viel. Es kann nur dem gleich viel bedeuten, der zu Goethes Lebenskunst sich emporgeschwungen hat. Ein anderer könnte in dem Drama ein Abbild des Traurigen und Demütigenden eines Künstlerdaseins erblicken. Lange hat man das Stück in diesem Sinn mißverstanden und seinen eigentlichen Sinn verkannt. Es mag ja seltsam berühren, daß Goethe dem Genius hier nicht alle Rechte einer Ausnahmeerscheinung zuspricht. Als er den Stoff ins Auge faßte, mochte er von entgegengesetztem Ende ihn sehen.

„Tasso" ist in seiner endgültigen Gestalt das Ergebnis einer tiefgreifenden Wandlung, die für Goethes ganzes Leben fortan gelten sollte. Goethe, das Frankfurter Genie, entdeckt, daß neben der Kunst, die er gleich andern Künstlern ausübt, noch eine andere besteht, die Kunst, das Leben mit sicherer Hand zu führen und es in ästhetisch wirksame Form zu bringen. Jetzt verkehrt sich ihm ein Stück, das ursprünglich den äußern Zusammenstoß eines Genius mit dessen höfischer Umgebung vorführen sollte, in eine Tragödie, die den innern Kampf einer Künstlerseele und deren Entwicklungsweg von selbstbewußtem Widerstand gegen den Brauch der großen Welt bis zu verzichtendem Begreifen der hohen Bedeutung von Lebenskunst zum Inhalt hat. Abermals ist einer daran, sich selbst zu verlieren. Er gewinnt sich wieder, nicht indem er aufnimmt, was ihn früher getragen hat, sondern indem er das zum guten Teil aufgibt, um von der Hand eines andern sich ein neues Verhältnis zum Leben bieten zu lassen. Egmont ist der Dämonische, der als Sieger durchs Leben geht, Iphigenie die heldenhaft siegreiche Verfechterin der Wahrheit. In weit bescheidenerem Sinn nur darf Tasso den Anspruch an Heldenhaftigkeit erheben.

Dieser gesteigerte Werther ist nicht hamletartig mit einer Aufgabe belastet, die zu lösen er nicht die Kraft besitzt. Für Orest ist der Mord der Mutter eine Tat, die ihn selbst an der Wurzel trifft, da er gleich Hamlet eine zu feinfühlige Seele hat. Tasso ist schlechthin der Verwöhnte, am stärksten durch sich selbst verwöhnt, ist schwer zu heilen, weil er die Heilung vom Arzt erwartet, nicht aus eigener Kraft sie sucht. Überscharf geißelt solche Schwäche der herbe und an Selbstzucht gewöhnte Antonio im ersten Auftritt des letzten Aufzugs. Es ist, als wollte Goethe eigene Schwäche, die er in der ersten Weimarer Zeit überwunden hat, treffen. Viel milder beurteilen die Frauen den Weltunläufigen und seine Mängel. Mitleidvoll sind sie bereit, für ihn zu sorgen und ihm abzunehmen, was ihm zu leisten schwer fällt. Sie fühlen in der weiten Entfernung, die sich für Tasso zwischen ihn selbst und das gewohnte Erdenleben legt, einen Wesenszug künstlerischen Schaffens, der adelt, was den andern gemein erscheint, und zu nichts werden läßt, was andere schätzen. Tassos Weltentrücktheit ist ihnen Gewähr, daß er desto besser den Einklang der Natur vernehme. Leonore Sanvitale weiß das



212. Figurine der Leonore Sanvitale von Ferdinand Heine. München, Theatermuseum

in Worte zu fassen. Die Prinzessin fühlt vollends von vornherein sich ihm verwandt, auch sie von Jugend auf im Gegensatz zur Alltagswelt. Frühes Kranksein ist die Ursache; als sie nach manchem Leiden sich hoffnungsvoll wieder dem Hofleben näherte, hatte sie Tasso kennen gelernt und seine Persönlichkeit wie das Sinnbild künftigen bessern Glücks empfunden. Als seelisch Kränkelnde ihm verwandt, will sie ihn an sich fesseln, im Vertrauen auf ihre eigene Selbstbeherrschung, die den Leidenschaftlichen im Zaume halten werde. Sie erregt in ihm, was sie ausschalten zu können meint. Was ihr feste Stütze sein sollte, eine Selbstzucht, die dem Werbenden wohl erwogene Sätze edler, vom Blickpunkt der Frau gesehener Lebenskunst entgegenhält, verliert an bändigender Kraft in dem Augenblick, als Mißverständnisse Tasso auch das letzte Gleichgewichtsgefühl nehmen, das ihm dank seiner Künstleranlage und seinem Künstlerschaffen noch geblieben war.

Erschüttert wird dieses Gefühl schon durch die Dichterkrönung, durch dies wohlgemeinte Werk der beiden Frauen, die ihrem Liebling eine Freude machen wollen. Er nimmt es zu ernst. Und doppelt schmerzhaft wird ihm in dieser Stimmung das herbe Urteil, das ihm aus Antonios Worten entgegentönt. Antonio ist nicht so einseitig Mann der Tat, daß ihm Kunst nichts bedeutete. Allein sie soll nur — wie Ariosts Dichten — das Leben spielend umgaukeln, nicht an geschichtliche Wirklichkeit sich wagen, sie nicht, unbekannt mit dem wahren Ablauf des Staatslebens, nach dem Willen des Dichters ummodeln. Stoßen da unversöhnliche Gegensätze zusammen, so ist Tassos ungeschickt ungestümer Versuch, nach dem Rat der Prinzessin um Antonios Freundschaft zu werben, nur ein neuer Anlaß, den Gegensatz zuzuspitzen. Tasso zieht den Degen gegen Antonio. Allermildeste Gefangenschaft ist die Strafe, die über ihn Herzog Alfons verhängt. Alfons verweist es zugleich Antonio, daß er es so weit habe kommen lassen. Tasso verkennt das Wohlwollen, das ihm immer noch gewährt wird. Er ist aus allen Himmeln gestürzt. Der dritte Aufzug, der ihn von der Bühne fernhält, scheint dies Wohlwollen zu bestätigen. Alles ist bemüht, einen glücklichen Ausgleich zu finden. Doch indem Leonore Sanvitale eigensüchtig jetzt Tasso an sich zu fesseln trachtet, mehrt sie die Hemmnisse. Im vierten Aufzug wirkt sich das wegen der gesteigerten Reizbarkeit Tassos verderblich aus. Was ihm den Weg erleichtern soll, erscheint ihm wie der Versuch, ihn von Alfons' Hof zu entfernen. Zu bitterster Qual wird ihm der Wahn, daß sogar die Prinzessin ihn preisgebe. Wie Iphigenie am Ende des vierten Aufzugs im Parzenlied den Augenblick schwerster innerer Beirrung erlebt, so an gleicher Stelle Tasso in dem Selbstgespräch, das ihn immer wieder zu dem Schmerzensruf „Auch sie! auch sie!" zurückleitet.

Aber während Iphigenie fortan mit sicherer Hand sich wieder zu sich selbst zurückführt, drängt die jähe Erkenntnis, daß er mit Unrecht die Prinzessin angeklagt hat, Tasso zu einem

Äußersten. Er drückt sie an sich. Sie stößt ihn von sich und eilt weg. Gegen Antonio ergießt sich nun Tassos Verzweiflung. Die alten Anklagen gegen Herzog und Prinzessin, gegen die Sanvitale und gegen Antonio erklingen in gesteigertem Ausmaß. Wie Orest dank seiner Schwester, erwacht dann Tasso zur Besinnung dank Antonios nun reinem und gütigem Wohlwollen, dank vor allem dem Hinweis Antonios auf Tassos Kunst. Tasso weiß jetzt, daß ihm, dem Dichter, auch das schwerste Leid Anstoß für sein Schaffen werden kann: „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide." Jetzt ist er bereit, sich im Leben ganz der Führung Antonios anzuvertrauen: „So klammert sich der Schiffer endlich noch Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

Im Gegensatz zu „Egmont" und gar zu „Iphigenie" ein Zusammenbruch am Ausgang des Stücks. Aber schon meidet Goethe schwerste tragische Erschütterung. Der Gedanke der Lebenskunst leiht ihm das Mittel, am Ende etwas Versöhnendes walten zu lassen. Töricht war die Annahme, die letzten Worte Tassos ruhten auf geistiger Umnachtung, Goethe also führe im Sinn der Überlieferung den Vorgang bis zu dem Augenblick, in dem Tassos sich Wahnvorstellungen bemächtigen; als ob Goethe damals noch — wie im Urfaust — einen allerherbsten Ausklang zugelassen und nicht vielmehr grundsätzlich tiefster Aufwühlung ein erlösendes Aufatmen hätte folgen lassen wollen. Der Wert der Lebenskunst, für die jetzt Goethe eintritt, wäre sehr fraglich geworden, wenn nur ein geistesgestörter Tasso sich vor ihr beugte. Allein auch vor Überschätzung des Aufschwungs, den der gedemütigte Dichter Tasso am Ende gewinnt, muß gewarnt werden. Sein bester Besitz ist ihm zerstört. Um zu dem Verzichten zu gelangen, das sich in den Schlußworten ausspricht, muß er sein ganzes Wesen, wie es bisher sich gegeben hatte, verwerfen. Derart den Stab über sich brechen, derart sich bewußt werden, daß man aus eigener Kraft sich und sein Schicksal nicht mehr bestimmen könne, solche Bestimmung einem andern anvertrauen müsse, ist tragisch. Tragische Klarheit herrscht zuletzt. Aber der Mensch und Künstler Tasso dankt sie nur dem Sieg, den über ihn der Gedanke der Lebenskunst erringt. Goethe opfert seinen Helden dem sittlichen Ideal auf, das er selbst sich erobert hat.

Auf dem Weg von „Egmont" zu „Tasso" durchläuft Goethes Sprache eine Entwicklung von einem Umfang, der weit größer ist als der des Wegs von „Götz" zu „Egmont". Geht es im „Egmont" vom Schlichten, zuweilen Genrehaften fort zu versartiger Beschwingtheit, weist sich zwischen diesen beiden Polen die strenge Sachlichkeit eines entscheidungsträchtigen Gesprächs zwischen zwei Staatsmännern, so steigert sich der Ausdruck der „Iphigenie" zu einem hohen Maß von Beseeltheit. Geheimstes Sinnen deckt sich auf, aber nur um ins Geläuterte emporgehoben zu werden. Die Menschen des Stücks sind alle gewohnt, sich in hohem Sinn zu fassen, die Barbaren wie die Griechen. Stil verzichtet hier nicht nur auf bloße Nachahmung der Natur, er strebt nach einer Gebärde, die nicht im Sinn höfischer Zucht, weit mehr im Dienst eines Ideals reiner Sittlichkeit edel sein will. Beträchtlich näher rückt der Gegenständlichkeit des Lebens die Sprache des „Tasso". Da ist schon Verwandtschaft mit den römischen „Elegien" zu verspüren, schon das Bewußtsein, daß auch Alltägliches durch den Ausdruck geadelt werden kann, daß die Enthaltsamkeit der Weltschau, wie sie noch in der „Iphigenie" besteht, nicht länger allseitige Erfassung des Lebens einzuschränken braucht. „Tasso" hat weit mehr „Gegenwart". Die Welt des „Tasso" adelt, was von ihr ausgedrückt wird. Hier kann neben feinfühligem Erfassen verborgener innerer Zustände auch von Gärtnerei geredet werden. Krankhaftes findet sachliche Beschreibung. Und zwischen fessellosem Ausbruch der Leidenschaft und strenggeregeltem Gesprächston, zwischen wehmutvoller Klage und Anklage auf der einen Seite und stillbeglückter Freude an einer ästhetisch geordneten Umwelt, klugem Errechnen des rechten Wegs zur Wiederherstellung eines Ruhezustandes, der zeitweilig gestört ist, anderseits schwingt das Pendel hin und her. Die Gegenständlichkeit des „Tasso" spiegelt sich in dem Irdischen seiner Bilder, aber auch in den Sentenzen. Sie sind der „Iphigenie" kaum in geringerer Zahl zugewiesen. Sie bleiben im „Tasso" dem Leben näher. In der „Iphigenie" ist ihr Ethos weltweise, in „Tasso" weltmännisch.

Doch gerade diese Gegensätze machen „Iphigenie" der Mehrzahl lieber als das Hofstück. Größer ist die Zahl derer, die gern Weltweisheit treiben, als die der Weltkenner. Vielen mag die Welt des „Tasso" und mögen ihre Ansprüche übertrieben, ja engherzig erscheinen. Zu der edeln Menschlichkeit der „Iphigenie" war sicherlich im 18. Jahrhundert das Tor weiter aufgetan als zu den Hofbräuchen des „Tasso". Sie liegen der Gegenwart noch ferner. Bürgerlich hatte „Egmont" eingesetzt. Soweit Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert das gleiche Recht aller Menschen bezeichnete, ist sie dem „Tasso" gänzlich fremd geworden. Wieder erheben sich hohe Schranken zwischen den Ständen. Und nicht mehr wird ein Fehltritt mit dem Zugeständnis



entschuldigt, daß er nur aus echtmenschlichem Gefühl geschehen ist. Um nur einen einzigen Namen zu nennen: Sterne und sein verzeihender Humor ist meilenfern der Haltung des „Tasso". Die Träger der Humanität hatten alle feste Form des Verkehrs der Menschen gelockert, um zu reinster Menschlichkeit vorzudringen. Nur als Mensch, aber auch mit den Ansprüchen, die der echte Mensch damals erheben durfte, tritt Nathan vor Saladin, Iphigenie zuletzt vor Thoas. Am Hof des Herzogs von Ferrara schätzt man das Genie mediceerhaft. Aber weh dem Künstler, der es wagt, der Fürstin wie ein Mensch dem Menschen gegenüberzutreten.

4. Krisenjahre Goethes

„Iphigenie" erschien 1787, „Egmont" 1788, „Tasso" 1790. Seit dem 18. Juni 1788 weilte Goethe wieder in Weimar. Wieweit er sich von den Stimmungen entfernt hatte, die ihn vor der Fahrt nach Italien beherrscht hatten, wurde ihm mit jedem Tage fühlbarer. Unvergleichlich schwerer als einst beim ersten Betreten des Weimarer Bodens lebte er jetzt sich hier ein. Alte Freundschaft ward aufs tiefste erschüttert. In ausführlichen Berichten hatte er von Italien aus die Weimarer Genossen an seinem Werden teilnehmen lassen; er hoffte, sie würden erkennen, wie viel des Neuen und Vorwärtsführenden er mitbrachte. Die Wünsche, die ihm Italien erfüllt hatte, stießen auf zähen Widerstand, vor allem bei Frau von Stein. Ein Bruch war unvermeidlich. Als Goethe etwas von dem Lebensgefühl, das ihm in Italien geschenkt worden war, nach Weimar hinüberretten wollte und ihm Christiane Vulpius zum Sinnbild dessen wurde, was auch droben im Norden ihm noch ein Stück Italien Tag für Tag zu sehen und zu erleben gestattete, fand die Freundschaft der Stein ein jähes Ende. Ja Goethe weckte auch in andern, die ihm nahestanden, den Eindruck, als habe er die Lebenskunst verlernt, die er errungen hatte und als Mensch wie als Künstler immer unbedingter vertrat. Von langer Reise bringt einer nach Hause, was ihm selbst ein reicher Schatz zu sein dünkt. Der Markt der Heimat ist nicht bereit, diesen Schatz hoch zu werten. Der sich eben noch krösusreich geschienen hat, sieht sich mit einem einzigen Schlag verarmt.

Dem Dichter ging es nicht anders als dem Menschen. Die Weimarer, aber auch die zahllosen andern Bewunderer von Goethes ersten Werken lehnten die drei neuen Dramen „Iphigenie", „Egmont" und „Tasso" ab und empfanden sie wie einen Rückschritt. Gewiß tat da auch Goethes langes Schweigen mit, die Zurückhaltung, die er sich in den ersten zehn Weimarer Jahren auferlegte. Deutsche Dichtung hatte seit 1775 sich fortentwickelt, hatte in anderm Sinn als Goethe die Ansätze weitergetrieben, die in Goethes Sturm- und Drangschöpfungen gegeben waren. Fremd und ungewohnt mußte sein neues Schaffen wirken, gerade weil es ganz neue Pfade einschlug. Aber selbst was einst, wenn es in engstem Kreise von Goethe vorgetragen worden war, hellen Jubel entfachte, wurde jetzt, als es endlich an die Öffentlichkeit sich wandte, abgelehnt. Wie ein überwältigendes Zeugnis für Goethes Können hatte man die Bruchstücke hingenommen, die sich ihm um die Gestalt Fausts reihten, also die Teile des Werks, die im Urfaust uns heute ungefähr so vorliegen, wie Goethe es gemeint haben mag. „Faust, ein Fragment" bot 1790, was aus den alten Papieren in und nach Italien sich gebildet hatte. Wurzelten etwa die Einwände, die diese erste Veröffentlichung aus dem Umkreis von Goethes größter Schöpfertat weckte, in den Zusätzen, die der Urfaust im „Fragment" erhielt, oder gar in der Versform, die dem Auftritt in Auerbachs Keller gegeben wurde? Eher wirkte hemmend, daß dies „Fragment" mit dem letzten Vers der Domszene abbricht, den Schluß des Urfaust also unterdrückt. Die wühlende Gewalt der ungebundenen Rede, die den letzten Auftritten des Urfaust eingeboren ist, wollte Goethe bei der Ausgestaltung des „Fragments" mildern, indem er auch hier den Vers durchführte. Aber es glückte nicht. Ihm war das





213. Christiane von Goethe. Bildnis von Karoline Bardua. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

ganze Wesen des Urfaust zu fremd geworden, als daß er neugewonnene Kunst folgerichtigem Weiterbilden der alten Dichtung hätte dienstbar machen können. Er schafft nur Hemmnisse für künftige Ausgestaltung des „Faust", wenn er — in starkem Gegensatz zu der zurückhaltenden und einschränkenden Formung des Wunderbaren, die im Urfaust besteht, — die Hexenküche möglichst nordisch, teuflisch, hexenhaft faßt; aber auch wenn er einzelnen Fetzen aus erster Arbeit die weihevollen Blankverse (Goethes, nicht Fausts Bekenntnis zu neugewonnener Einsicht ins Wesen der Natur) „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles . . ." voranstellt und die Szene „Wald und Höhle" recht unorganisch in den Organismus des „Faust" einfügt. Sogar das, was in endgültiger Gestalt des ersten Teils den Schluß des zweiten Studierzimmerauftritts bildet, mag es Stücke älterer Arbeit aufnehmen oder Arbeit aus dieser Epoche nicht vollständig mitteilen, es will sich später nicht recht in den Gedankengang des Ganzen einfügen.

In Italien war Goethe allem Faustischen entrückt. Mit welcher Kraft er unmittelbar nach Italien die Stimmungen, die ihm dort erstanden waren, festzuhalten suchte, wie erfolgreich er, was ihm dort lieb geworden war, ins nordische Land hineinsah, bezeugen die römischen „Elegien". Sie setzen das Leben, das auf Weimarer Boden ihm durch Christiane geschenkt wurde, so siegreich hinein in die Umwelt Roms, daß an keiner Stelle ein Widerspruch stört, daß dies Werk wie ein Abbild von Erlebnissen erscheinen könnte, die schon in Rom gewonnen worden waren.

Doch nicht lange blieb solches Wohlgefühl bestehen, geboren aus dem reinen Einklang der beglückenden Erinnerung an Rom und der Liebe, die in der Heimat den Jähvereinsamten beseligte. Schon die zweite Fahrt nach Italien, der Aufenthalt in der Stadt, die ihm auf der ersten Reise am wenigsten von allen Bildungsstätten Italiens zugesagt hatte, die kurze Zeit, die er in Venedig 1790 verbrachte, wirkt wie Ernüchterung. Nun liegt ihm Italien dort, wo er das geliebte Mädchen zurückgelassen hat, und das Italien, das er um sich erblickt, ist ihm nicht mehr das Italien, das er mit Schmerzen verlassen hat. In solcher Mißstimmung weicht die Elegie dem Epigramm. Vielmehr das Epigrammatische, das in den römischen „Elegien" sich schon leise da und dort ankündigt, gewinnt die Oberhand. Verneinung wird recht ungoethisch zur Hauptsache. Einst hatte Goethe Stachelverse abgefaßt im frohen Bewußtsein, daß deren Opfer hinter der Zeit zurückblieben, während in ihm selbst sich der eigentliche Wille des Zeitalters verkörperte. Nun wird er zum fast grämlichen Widerpart des neuen Zeitgeists. Gegen diesen, nach seiner Überzeugung verkehrten, im Unklaren wühlenden Zeitgeist spielt er die reine Klarheit seiner neuen Weltschau aus. Aber wenn die „Elegien" sich der scharfen Umrisse

freuen, die durch die Kraft der Farben des Südens dem Auge sich weisen: in den „Epigrammen" aus Venedig gewinnt dies Scharfumrissene etwas Trockenes und daher Beengtes, ein Übermaß von Gegenständlichkeit, das die Dinge zu nahe vor sich sieht und daher weitere Umblicke erschwert. Das steigert sich zunächst mehr und mehr, je unbedingter Goethe sich von seiner Mitwelt sondert. Jetzt, nicht etwa später wird Goethe zu einem „Zeitablehnungsgenie", wenn anders das Wort Genie noch da gelten darf, wo einer mit Willen den Standpunkt möglichst niedrig nimmt, um nur ja nichts Großes in dem zu sehen, was als Ereignis von hoher Bedeutung dräuend in die Welt hineintritt. Das Mächtigste, das damals sich auftat, die Französische Revolution, fuhr bei diesem verstimmten, verärgerten Goethe am schlimmsten. Aber indem er in dem gewaltigen Zeitvorgang nur Kleines, Kleinliches, Allzumenschliches erkennen wollte, geriet er selbst in die Gefahr, kleinlich zu werden.

Faust.

Ein Fragment.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1790.

214. Titel der Erstausgabe des Faustfragments

Ganz zum Aufklärer bildet sich Goethe jetzt zurück. Am ungehemmtesten im „Bürgergeneral". Doch auch der „Großkophta" entwürdigt einen weckenden weltgeschichtlichen Vorgang, indem er in ihm bloß die Folge einer übeln Begehrlichkeit erblickt, die sich der Menschen bemächtigt hat und alle Ordnung der Gesellschaft auflöst. Wie doch zum Nachteil des Ganzen hier glückliche Gedanken, erkenntnisträchtige Ahnungen Goethes, statt sich auszuleben, nur verkümmern: Rechte Einsicht in die Mißstände eines Gesellschaftszustandes, der reif ist unterzugehen (könnte nicht gerade die böse Halsbandgeschichte und sogar deren Darstellung im „Großkophta" ebensogut für die Französische Revolution ausgespielt werden, wie von Goethe gegen sie?), dann Goethes Interesse für dämonisch bannende Hochstapler von der Art Cagliostros, dies Zeugnis für Goethes Neigung, das Wesen der „attrattiva" auch dort zu ergründen, wo sie in schwindelhafter Weise ausgeübt wird. (Er ging den Spuren Cagliostros in Palermo nach; was später Zacharias Werner mit Cagliostro verwandt erscheinen lassen konnte, machte Werners Gönner Goethe unverkennbare Freude.) In gleicher Stimmung, die nur das Kleinliche an den Zeitereignissen sehen will, durchlebt Goethe Kriegsvorgänge, die er aus unmittelbarer Nähe betrachten kann, die berüchtigte Kanonade von Valmy, die Belagerung der abgefallenen Stadt Mainz, gleichgültig gegen Lebensgefahr wie einer, dem das Leben nichts mehr zu bieten hat. Wichtiger als die politischen Entscheidungen sind ihm naturwissenschaftliche Erkenntnisse. Kapselt er sich doch jetzt am liebsten in naturwissenschaftliches Forschen ein, nachdem er 1790 sein Werkchen über die Metamorphose der Pflanzen veröffentlicht hat. Sein Dichten hat man ihm verleidet; so kehrt er sich einem andern Beruf zu und läßt sich von ihm ausfüllen. Nebenhin überträgt er die Prosa, in die 1752 Gottsched die alte Tierdichtung „Reineke Fuchs" gewandelt hatte, in Hexameter, so enge an die Vorlage gebunden, daß er sich nur zwei kleine Zusätze gestattet, einen Angriff auf katholische Geistlichkeit, eine Mahnung treu im Sinn des „Bürgergenerals", lieber daheim im Hause Ordnung zu halten als die Welt durch Umsturz bessern zu wollen. Wie im Spiel gewinnt Goethe hier mit einem einzigen Schlag den epischen Hexameter. Wichtiger war ihm während der Arbeit, in einen Hof- und Regentenspiegel blicken und seine Augen dabei von den Straßen-, Markt- und Pöbelauftritten des Tages ablenken zu können.

Das ist die Stimmung, in der 1791 „Wilhelm Meister" wiederaufgenommen wird. Sie lastet schwer auf den Zusätzen, die den Urmeister ergänzen und aus ihm die „Lehrjahre" werden lassen. Tief verdrossen ist Goethe. Hatte er in Italien die Reste barockhaften Gestaltens, die noch in seiner Dichtung kurz vorher sich gezeigt, völlig abgestreift, jetzt ist er daran, einer trockenen Schwunglosigkeit zu verfallen. Der lehrhafte Zug, den ihm das Bedürfnis, sein irrendes Zeitalter auf den rechten Weg zu lenken, mehr und mehr aufprägte, der Wunsch, den Menschen wahre Lebenskunst beizubringen, trieb ihn nur noch weiter weg von der beseelten Lebendigkeit des Dichtens seiner Jugendzeit. Es ist das unermeßliche Verdienst



215. Cagliostro. Nach einem Kupferstich

Schillers, Goethe von solcher Mißstimmung erlöst, ihm neuen Aufschwung geschenkt zu haben. Gleich an der Ausgestaltung der „Lehrjahre" durfte er mittun. Der kühnste Erstürmer höchster Standpunkte der Weltschau, stets bereit, alles Bedingte hinauf in die Schicht des Unbedingten zu heben, gewöhnte auch Goethe wieder daran, die Welt und das Zeitalter, vor allem aber sein eigenes Kunstschaffen von hoher Warte zu sehen, nicht in einseitiger Erdennähe zu verharren, sondern das Emportragende, das in Goethe angelegt war, zu neuem Leben zu wecken.

S. 236. Über Lebenskunst und Balthasar Gracian: O. Walzel, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 4, 100ff.

S. 238ff. Über das Werden von Goethes Naturbegriff: O. Walzel in der Einleitung zu Bd. 36 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken S. XXIIIff.

S. 239f. Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften 2, 391ff. (Leipzig und Berlin 1914).

S. 240. Die Studie von 1784/85: Weimarische Ausgabe Abt. 2, 11, 313ff.; vgl. Jubiläumsausgabe 36, XXXIXff. — Das Organismushafte des Straßburger Münsters: vgl. *GuG* S. 328.

S. 241. Herder und der französische Materialismus: vgl. O. Walzel, Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1924 S. 12ff.

S. 242. G. Vico ist um 1900 wieder der Welt nahegerückt worden, vor allem durch Benedetto Croce.

S. 245ff. Urmeister: vgl. O. Walzels Einleitungen und Anmerkungen zu Bd. 10 und 11 der Festausgabe von Goethes Werken; hier findet sich (10, 355ff.) auch eine vergleichende Inhaltsübersicht der beiden Fassungen in Tabellenform, verfaßt von W. Vockerodt.

S. 249. Hamlet: vgl. Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, Berlin 1908.

S. 249f. Singspiel: vgl. H. Abert, Goethe und die Musik, Stuttgart 1922.

S. 252. Stanze: vgl. immer noch J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. Straßburg 1902 S. 466ff. Noch nicht ist oben verwertet Gerhard Büntes Arbeit „Zur Verskunst der deutschen Stanze" (Halle a. S., 1928).

S. 253. Goethe und Barockkunst: vgl. O. Walzel, Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 4, 117ff.

S. 257. Weder das ausgezeichnete Register Eduard von der Hellens zur Jubiläumsausgabe noch das „Goethe-Handbuch" verzeichnen den Begriff „Gegenwart". Auch Robert Webers Anmerkungen zur „Italienischen Reise" in der Festausgabe lassen da in Stich.

S. 258. Mengs entwickelt seine Dreistufenlehre in den „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" von 1762; vgl. den Artikel „Ideal" in J. G. Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste" 2. Aufl. Leipzig 1792 2,671. — Goethes Umdeutung antiker Plastik, vgl. *A 2* S. 96. — Über K. Ph. Moritz: Jubiläumsausgabe 36, XLIff. und O. Walzel, Deutsche Romantik, 5. Aufl. Leipzig und Berlin 1923 1, 15f.

S. 260. Bau der „Iphigenie": *GuG* S. 283ff.

II. SCHILLERS REIFEN

1. Don Karlos

1787 wird „Dom Karlos, Infant von Spanien", nachdem Teile des Dramas schon seit 1785 vorgelegt worden waren, zum erstenmal als Ganzes veröffentlicht. Eine tiefe Kluft trennt das Werk von den drei ersten Stücken, so tief, daß Gemeinsames nicht leicht sich erschließt. Nicht bloß der fünffüßige Jambus, den hier Schiller erobert, um ihn fortan dauernd festzuhalten, erwirkt das Neue und Überraschende. In der neuen Schale ist ein neuer Geist lebendig. Der Mensch, der als Schaffender hinter dem Werk steht, hat sich schon weit von seinen Anfängen fortentwickelt. Er hat viel erlebt, er sieht die Welt mit andern Augen. Noch ist er im Reifen, aber ein gut Stück des Wegs zur Abklärung ist schon zurückgelegt. Noch möchte er eigenwillig die Welt nach seinen Träumen formen, aber er weiß schon zu würdigen, was einem entgegengesetzten Verhältnis zur Welt entstammt. Er ist zugänglicher geworden, blickt auch hoffnungsvoller ins Leben.

Noch in Stuttgart hatte sich Schiller an die Arbeit begeben, angeregt durch des Abbé Saint-Réal geschichtliche Erzählung „Dom Carlos" von 1673. Was auf der langen Strecke für das Drama geleistet worden ist, bedeutet ein fortschreitendes Überwinden der Züge, die zuerst dem Dichter den Stoff reizvoll machten. Zunächst bildet sich nur eine Abwandlung der Motive und der Gedanken von „Kabale und Liebe", ein „Familiengemälde aus einem fürstlichen Hause"; machtvoller nur soll der Vorstoß gegen Mißbräuche diesmal ausfallen. Indem Schiller aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückschreitet, entdeckt er hier, was ihm bei der Abfassung des „Fiesko" noch nicht aufgegangen war, und gegen das zu kämpfen es die Mühe lohnte: die Inquisition. Nicht nur an der Geschichte des Don Karlos will er diesen Kampf ausfechten, der für ihn vollen Gegenwartwert hat und ihm noch immer eine Tat, getan im rechten Augenblick, bedeutet. Damals denkt er schon daran, Maria Stuart zum Mittelpunkt einer Tragödie zu machen. Gründlich anders wäre das Verhältnis der Glaubensbekenntnisse da gefaßt worden als in dem Werk von Schillers Spätzeit.

Don Karlos als Steigerung des Majors von Walter im Widerstreit gegen den Vater, dann hier wie dort ein geliebtes Weib, das zwischen Sohn und Vater steht; Don Karlos ein Karl Moor auf einer Höhe der Gesellschaft, die keine Flucht in böhmische Wälder gestattet, ein Ebenbild abermals von Schillers Liebling Julius von Tarent, vor allem aber mit Schillers eigenem Blut erfüllt, nur noch hamlethafter, auch als Karl Moor. Und neben dem Prinzen ein Freund wie Horatio neben Hamlet, wie Aspermonte neben Julius von Tarent. All das in der nun schon gewohnten Gestalt des bürgerlichen Schauspiels. Das etwa waren die ersten Ansätze.

Bald aber lockt Lessings „Nathan" zu anderer Formung. Wie Goethe entdeckt Schiller überdies die Bedeutung, die in einem Zeitalter mehr oder minder unechter Nachfolge Shakespeares und sittlich getönter Abschilderung des Alltagslebens dem Klassizismus der Franzosen zufallen konnte, wenn deutsche Tragik nicht ganz ins Naturalistische geraten sollte. Die Tragédie classique eröffnet ihm die Möglichkeit, zu Stil zu gelangen, mag der Begriff „Stil" ihm auch noch nicht so klar sein wie damals schon Goethe. Sie zeigt ihm auch, was ihm für sein ganzes künftiges Werk unerläßlich war: die Möglichkeit, statt „trockener Staatsaktion" kunstvolle Nutzung weltgeschichtlicher Vorgänge zu bieten. Quellen des Stoffs, die sich ihm neu erschließen, schaffen ihm Verständnis für König Philipp; der rückt jetzt schon weg vom Präsidenten von Walter. Als Entscheidendes ersteht in Schillers Leben leidenschaftliche Liebe, fühlt er sich selbst gedrängt, Rechte der Liebe zu schützen, die älter sind als die Formel am Altar.



Dom Karlos

Infant von Spanien

von

Friedrich Schiller.

Leipzig,

bei Georg Joachim Göschen

1787.

216. Titel der Erstausgabe des Don Karlos

Schiller durchlebt, was zu Wetzlar in Goethe sich abspielte und im „Werther" zum Ausdruck gelangt war. Aber Charlotte von Kalb war wider ihren Willen an einen Unwürdigen gekettet. Es sollte ihr Schicksal werden, einem jungen Genie Geliebte und Muse zugleich zu sein, ihr Bestes da einzusetzen und sich eines Tages verlassen zu sehen. Das erfuhr sie an Schiller, dann an Jean Paul. Ihrem stark sentimental getönten Feingefühl entzogen sich die unentwegt Vorwärtsschreitenden, nachdem sie empfangen hatten, was ihnen zeitweilig und nicht ohne Grund als reicher Gewinn erschienen war. Schiller hat endlich über leidenschaftliche Sehnsucht nach dem geliebten Weibe mehr zu sagen als philosophisch Errechnetes. Seine Liebeslyrik, immer noch mehr ein Auftürmen aufwühlender Gedanken als Ausdruck bewegten Gefühls, bannt jetzt die Glut einer ungesetzlichen Leidenschaft, überkommenen Sittengeboten zum Trotz, in die Sänge „Freigeisterei der Leidenschaft" (das Gedicht wandelte sich später in die weit zahmeren sechs Strophen „Der Kampf") und „Resignation". Das Recht der Leidenschaft hat der Sturm und Drang nie unbedingter verfochten; wie später Heine stellt Schiller den Menschen vor die Wahl, hier auf Erden sein Glück zu genießen oder für immer zu entbehren, im trügerischen Glauben an ein Jenseits, das dem Menschen ersetzt, was er verzichtend auf Erden nicht genossen hat. „Was man von der Minute ausgeschlagen, gibt keine Ewigkeit zurück."

Frau von Kalb schenkt bessere und echtere Farben, die Frau zu zeichnen. Zerrbilder wie Leonore und vollends die Imperiali des „Fiesko" sind jetzt überwunden. Die Königin des „Don Karlos", aber auch die Eboli gewinnen an „Gegenwart". Beiden dient es, daß nun Liebeshandel mit dem geschichtlichen Vorgang sich kunstvoller verschlingt. Und Posa wird aus einem vertrauten Vermittler zwischen den zwei Liebenden ein selbständigerer Träger der Staatsgedanken Schillers.

Auf dritter Stufe steigt Philipp noch höher empor, dank vor allem dem Buche, das der Engländer Robert Watson über ihn geschrieben hatte; 1778 erschien es verdeutscht. Vertiefte Kenntnis der Geschichte rückt zugleich Posa noch weiter weg von den Idealen Karl Moors. Montesquieu tritt an die Stelle Rousseaus; und mit Montesquieus Staatsideal verbindet sich der Wunsch Hamanns, dem Menschen freies Betätigen seiner gesamten Kräfte im Leben zu ermöglichen. Ausgesprochen wird dies neue Glaubensbekenntnis Schillers von Posa in der großen Szene 10 des dritten Aufzugs. Sie bleibt der Wirklichkeit ebenso fern, wie der Auftritt, der bei Goethe Egmont mit Alba zusammenführt, für Goethes Weltkenntnis spricht. Sie tritt den Szenen an die Seite, in denen bei Lessing und bei Goethe der „Mensch" (im höchsten Sinn des 18. Jahrhunderts) mit dem Fürsten sich auseinandersetzt, Nathan mit Saladin, Iphigenie mit Thoas. Verwandtes gestaltet Schiller auch später. Aber nur diesmal erscheint — in vollem Gegensatz zu den Werken Lessings und Goethes — in solchem Augenblick nicht der Held des Stücks auf der Bühne. Auch aus diesem Grunde zersprengt der mächtigste Auftritt des Werks dessen Einheit und Geschlossenheit. Er tut das auch, weil er in dem ganzen Verhalten Philipps zu Posa, Posas zu Philipp den Voraussetzungen widerspricht, die im Stück gegeben sind, aber noch der Gestaltung des Verhältnisses der beiden in den zwei letzten Aufzügen.

Selten hat ein großer Dichter auf die Schwächen seiner eigenen Werke mit gleicher Schärfe hingewiesen wie der junge Schiller; schon als Rezensent der „Räuber". Die „Briefe über Don Karlos" von 1788 gestehen mit großer Gebärde zu, daß in der endgültigen Fassung ein unüberbrückbarer Widerspruch nur leicht verhüllt sei. Schiller war von Don Karlos zu Posa





217. Königin Elisabeth und Don Karlos. Zeichnung von Joh. Heinr. Ramberg.
Berlin, Kupferstichkabinett

übergegangen, er hatte sich von der Stufe des Prinzen selbst zu der des Marquis emporgeschwungen. Das Werk aus dieser Voraussetzung ganz neu zu gestalten, war schwer, weil der Anfang schon veröffentlicht war und nicht völlig preisgegeben werden sollte. So ergab sich, daß der Titelheld auf der Höhe des Dramas von der Bühne verschwindet und nur noch ein Geschobener, nicht ein Handelnder ist, daß erst im letzten Aufzug durch die Eröffnungen Posas dem Prinzen, aber auch dem Zuschauer Klarheit über das geschenkt wird, was seit dem Beginn des dritten sich abgespielt hat. All das wird jetzt auf den großen Gedanken Posas zurückgeführt, den Prinzen die Liebe zu Elisabeth überwinden zu lassen und ihn zu einer befreienden weltgeschichtlichen Tat zu erziehen. Allein im vierten Aufzug war es jäh von einer Überraschung zur nächsten weitergegangen. Wieder hat kaum ein Zweiter dies Verfahren, das blendet, aber nicht überzeugt, stärker gegeißelt als Schiller selbst.

Ungebrochen setzt sich tragische Wucht nach dem Tod Posas durch. Nun beherrscht Karlos das Feld wieder allein. Und Schiller führt das Drama empor zu einer machtvollen Schlußwirkung, indem er die Inquisition zuletzt in ihrer schier überweltlichen Gewalt auf die Bühne ruft. Wieder schließt ein Wort von scharfepigrammatischer Prägung das Werk ab. Es bezeugt, daß der Prinz tragisch in dem Augenblick scheitert, in dem er überwunden und Elisabeth der Aufgabe geopfert hat, die ihm von Posa gestellt worden ist.

Trotz den schweren Hemmnissen, die dank solchem Aufbau „Don Karlos" der Aufführung bereitet, ist das Stück — zunächst freilich wegen der Unfähigkeit der Schauspieler von damals, die alles Versesprechen verlernt hatten, in ungebundne Rede umgeschrieben — eins der beliebtesten Dramen des deutschen Repertoirs geworden. Nicht nur wegen seines Geistesgehalts, mag der Auftritt, der das Werk vergewaltigt, immerhin den nächsten Zeitgenossen wie einer spätern Welt besonders teuer geworden sein. Zum ersten Mal erklang



218. Schiller. Kupferstich
nach einer Zeichnung von Joh. Christian Reinhart
im Kupferstichkabinett, Dresden

hier die Musik von Schillers dramatischem Vers, seine Kunst, durch das Abtönen rhythmisch beschwingter Sprache von Stimmung zu Stimmung zu führen, mit herrscherhafter Macht schon durch die Klangform seiner Worte eine feste Entwicklungsbahn des erwirkten Gefühls zu erzielen. Nur wie ein ankündigender Vorklang hatte sich das in der ungebundenen Rede der ersten Dramen verspüren lassen. Solche musikalische Gewalt der Wortgebung, getragen von dem starken Affekt, den seinen Menschen Schiller einflößt, verdeckt die Sprünge und Risse im Bau des Werks, in der ,,synthesis" der ,,pragmata". Sie läßt Unfolgerichtigkeiten überhören, die durch die lange Dauer der Entstehung des Werks und durch das immer wieder neueinsetzende Umarbeiten und Kürzen der allzu üppig anschwellenden Dichtung bedingt sind. Sie täuscht hinweg über die Sorglosigkeiten der Motivierung, die auch diesmal einem Briefe und seiner mißverständlichen Deutung zu viel Tragkraft zumutet. Der reife Schiller suchte solche Schwächen, mindestens im Bau der Handlung, nach Kräften zu überwinden. In diesem Wunsch wurzelt die eindringliche künstlerische Selbstbesinnung, die vor dem nächsten großen Drama, vor dem ,,Wallenstein", von Schiller mit eiserner Selbstzucht durchgeführt wird. Sie wollte auch das Eine ausschalten, das dem ,,Don Karlos" eine seiner überwältigendsten Wirkungen geschenkt hat: das Gefühl, daß eine edle, hochgestimmte Seele das Werk geschaffen habe und in jedem Verse zum Ausdruck gelange, die ,,Subjektivität", die dem ,,Don Karlos" von Anhängern der ,,Objektivität" Goethes früh vorgeworfen worden ist. ,,Don Karlos" hat die Menschen, die angesichts der Erstlinge Schiller nur mit scheuer Bewunderung betrachteten, ihn lieben gelehrt.

Die Gefahr freilich ergab sich, daß andere fortan durch die rhythmisch beschwingte Sprachgewalt affektvoller Bühnenaugenblicke allein zu wirken suchten, unbekümmert um den folgerechten innern Zusammenhang ihrer Dramen. Die böse sogenannte Schillerdramatik des 19. Jahrhunderts ist vor allem bei ,,Don Karlos" in die Lehre gegangen. Auch noch Wildenbruch.

2. Von ,,Don Karlos" zu ,,Wallenstein"

1787 erscheint ,,Don Karlos", 1800 ,,Wallenstein". Die lange Zwischenzeit hat nur wenige Dichtungen Schillers hervorgebracht. Unbedingter und auf noch längerer Strecke als Goethe nach der letzten Frankfurter Zeit stellt sich Schiller in den Dienst von Aufgaben, die nur mittelbar sein Kunstschaffen fördern. Er vergräbt sich tiefer in die letzten Voraussetzungen aller Betätigung des Menschen. Was von Goethe mit kühnem Zugreifen und aus ahnendem Gefühl erfaßt wird, ringt Schiller sich mühsam ab. Er erzieht sich zu einem Denker von strenger erkenntniskritischer Haltung. Zähe überwindet er den popularphilosophischen Dilettantismus, dem er in seinen Anfängen sich hingegeben hatte. Er erfüllt auch da nur, was in ihm angelegt ist. Allein zuweilen möchte er vor der Schwere der Arbeit, die er sich auferlegt hat, schier erlahmen. Ist doch auch schon sein Körper tief geschädigt. Physisches Leiden muß er mit

starkem Willen überwinden, wenn anders errungen werden soll, was er erstrebt. Mit Zagen nur geht er an Kant heran, im Glauben, daß er in den Außenwerken von Kants Gedankenbau stecken bleiben werde. Er ist in ihn tief genug eingedrungen, um sein ganzes Denken fortan auf Kants Boden zu stellen, ja um kühn mit Kants Denkmitteln und Begriffen über Kant in einer Richtung hinauszuschreiten, die auch andern Führern deutschen Geists damals wichtig werden sollte.

1790 wird Charlotte von Lengefeld sein Weib. Schiller fügt sich den Bräuchen der Welt. „Alle romantischen Luftschlösser fallen ein; und nur was wahr und natürlich ist, bleibt stehen." So schreibt er am 9. März 1789 an Freund Körner. Er opfert Charlotte von Kalb auf. Die „berühmte Frau" muß der seelenguten, verständnisvollen Hausmutter weichen und dient ihm nur noch als Gegenstand eines satirischen Gedichts. Aufgegeben ist alle Freigeisterei der Leidenschaft. Die Bande, die ihn mit Karoline von Beulwitz, der Schwester Charlottens, noch zur Zeit seiner Heirat verknüpfen, zerschneidet er mit gelassener Hand. Was übrig bleibt, ist treudienstbare Freundschaft Karolinens; Denkmal dieses Bunds ist ihre Darstellung von Schillers Leben.



219. Charlotte Schiller. Ölgemälde von Ludovike Simanowiz aus dem Jahre 1794. Marbach, Schiller-Nationalmuseum

Als unbesoldeter Professor der Universität Jena muß Schiller für sein Haus Geld verdienen. Er unternimmt umfangreiche Veröffentlichungen, zunächst von Geschichtsquellen; er darf einen Teil der Arbeit andern überlassen. 1792—95 gibt er heraus und leitet er ein die Sammlung „Merkwürdige Rechtsfälle", Verdeutschung aus dem französischen Werk Pitavals, des vielgelesenen und vielnachgeahmten Gerichtschronisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Schillers Vorrede bezeichnet als einen Gewinn, „wenn bessere Schriftsteller sich herablassen möchten, den schlechten die Kunstgriffe abzusehen, wodurch sie sich Leser erwerben, und zum Vorteil der guten Sache davon Gebrauch zu machen." Die kühne und gefährliche Wendung bezeichnet einen Wesenszug von Schillers Schaffen. Noch auf seiner Höhe ist ein Wettbewerb mit den geriebenen Machern zu beobachten, die ohne Rücksicht auf die Ansprüche der Kunst starke Wirkung erreichen; Schiller möchte solches Gebaren adeln, indem er es kunstgerechter Arbeit dienstbar macht. Darum konnte sich ergeben, daß seine Gegner ihn da oder dort ins Kotzebuehafte hinübergreifen sahen. (Wie Schiller solche Einwürfe faßte, verrät Goethes Brief an Zelter vom 20. Oktober 1831.)

Was noch in seinen letzten Dramen besteht, dank dem stolzen Bewußtsein, durch die Macht seines Geistes auch solche Zugeständnisse an das Bedürfnis der Zuschauer auf die Höhe der Kunst emporzuheben, waltet von Anfang in Schillers Erzählungen. Nicht oft und nur in seinen Anfängen bedient er sich ungebundener Rede des Berichts. Immer wieder überrascht an diesen Gebilden die auffällige Verwandtschaft mit der Kunst der französischen Erzähler. Schiller hat sich an ihnen, die er bis zuletzt hochschätzte, mit Bewußtsein gebildet. Das „Merkwürdige Beispiel einer weiblichen Rache" von 1784 hält sich enge



220. Charlotte von Kalb. Gemälde aus dem Jahre 1785. Waltershausen in Thüringen, Privatbesitz

an Diderots Erzählung vom Marquis von Arcis und von der Madame de la Pommeraye (in dem Buch „Jacques le fataliste et son maître"; Sardou und Karl Sternheim haben den Vorgang auf die Bühne gestellt). Schillers Briefe huldigen gern der Gestaltungskraft der Franzosen, ihrer nachlässig schönen, geistvollen Schreibart, ihrer schmucklosen Eleganz. Doch auch die realistisch gesehenen Stoffe locken ihn; noch späte Entwürfe für die Bühne fassen verwandte Motive, sogar aus Pariser Umwelt, ins Auge. Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre" nimmt das Schicksal eines Straßenräubers wieder auf, aber in strenger Sachlichkeit und losgelöst von den Übersteigerungen des Erstlingsdramas. In gedrängter Sprache entwickelt sich ein Seelenvorgang, abgesehen der nächsten Wirklichkeit; noch enger an die geschichtlichen Zeugnisse lehnte sich später Hermann Kurz' „Sonnenwirt" an, aber er konnte die zwingende Folgerichtigkeit einer Darstellung nicht überholen, die mit vollem Verzicht auf alles entbehrliche Nebenwerk das Wesentliche und Entscheidende einer ungemeinen Seelenentwicklung allein zum Gegenstand hat. Ganz so macht es, abermals an einem Vorgang aus der schwäbischen Umwelt des jungen Schiller, sein „Spiel des Schicksals". Nur noch ruhiger und gegenständlicher ist der Wortausdruck geworden.

Das Bruchstück „Der Geisterseher" von 1787 betätigt am rückhaltlosesten den Grundsatz der Vorrede zu „Pitaval". Auf Spannung ist es angelegt, Geheimnisvolles tut sich auf, Wundergleiches geschieht. Bewußter Betrug steht im Hintergrund; aber wenn er aufgedeckt wird, dient das nur neuem Betrug. Auch Schiller greift hier zu den Bereichen, die im aufgeklärten 18. Jahrhundert immer noch das Wunderliche festhielten und ihm den Anschein des Wunderbaren liehen. Züge des Treibens der geheimen Gesellschaften, Spiritistisches, Nutzung solcher Stimmungen durch Abenteurer vom Schlage Cagliostros dienen Schillers Zwecken. Der Kampf der Aufklärer gegen die Jesuiten spielt herein. Ein Prinz aus dem protestantischen Deutschland wird durch frevelhafte Mittel zum Katholizismus bekehrt. Aber nur zuletzt verrät das Bruchstück diesen Zusammenhang. Wertvoller ist ihm die schauerweckende Macht der Geheimnisse, die es vor den Leser hinstellt. Wie in diesem Zusammenhang eine seltsame Frauengestalt, die schöne Griechin, sich betätigen sollte, ist nicht zu erkennen. Das Bruchstück läßt eine Erzählung in Briefe eines der Miterleber übergehen; vielleicht wetteifert auch solche Briefform mit französischem Vorbild.

Entstanden ist der „Geisterseher" schon zu einer Zeit, in der sich Schiller einer mehr oder minder wissenschaftlich strengen Darstellung geschichtlicher Ereignisse zugewandt hatte. Die beiden Hauptwerke greifen hinein in die Welt Philipps II. von Spanien und des Dreißigjährigen Kriegs. Die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung" (1788) berührt sich mit „Don Karlos"; die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" (1790/92) leitet weiter zu „Wallenstein". Auf gründlichern

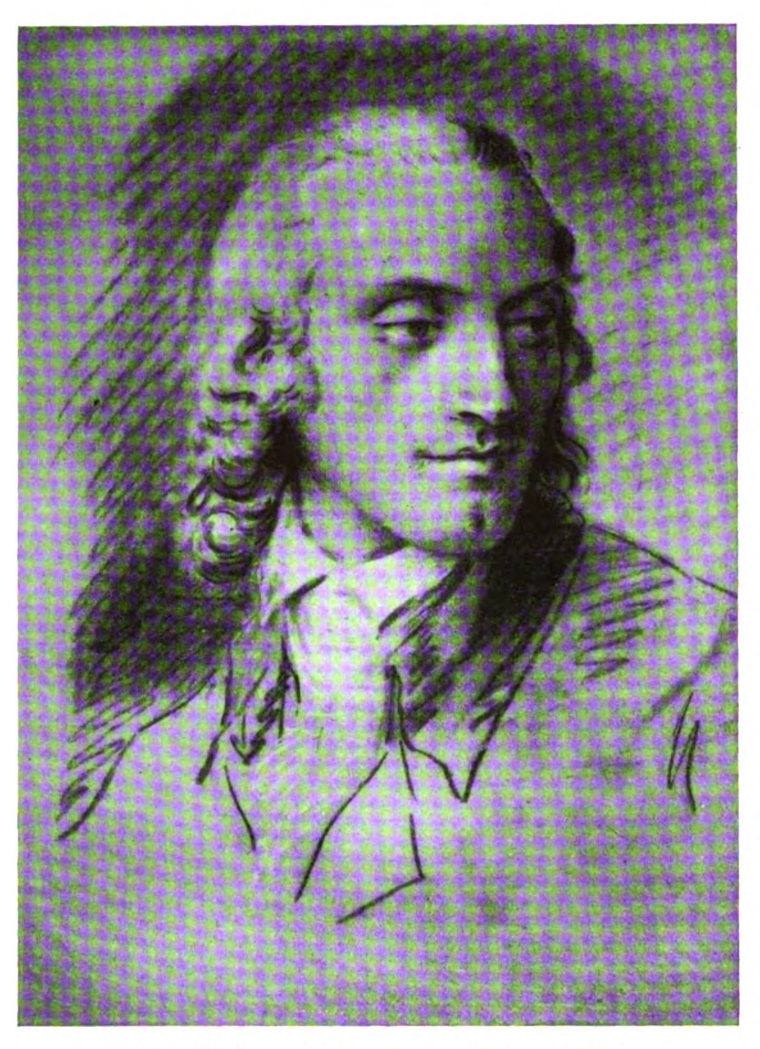
Vorarbeiten ruht das erste Werk, ihm dankte Schiller den Ruf an die Universität Jena. Das zweite Werk trägt der Wunsch, Darstellung der Geschichte auf kunstvolle Höhe zu heben und dergestalt auf deutschem Boden zu leisten, was andere Völker schon erreicht hatten. Solche Darstellungskunst schenkt heute auch dem ersten umso mehr den eigentlichen Reiz, als hier die Wahl und die Prüfung der Quellen den gesteigerten Anforderungen einer vorgeschrittenen Forschungsweise seit langem nicht mehr genügt; zur Zeit der Veröffentlichung wurde dieser Vorwurf noch nicht erhoben.

Die eigentlichen Gewinne, die sich aus der Geschichtsforschertätigkeit für Schiller ergaben, sind freilich weit weniger an den beiden größern Arbeiten zu erkennen als an kleinen Aufsätzen, die er — zunächst um rasch Geld zu verdienen — über Fragen der Historik abfaßte. Sie bezeugen, daß auch diesem Meister einer lebensvollen und plastischen Wiedergabe von Geschichtsereignissen, diesem wirkungsvollen Vergegenwärtiger der großen Persönlichkeiten der Weltgeschichte wichtiger noch die morphologischen Fragen der Menschheitsentwicklung waren, ganz so wie Vico, Herder und Kant. Schon die ersten Schritte auf diesem Feld leiten ihn zu Kant hin; gleich Kant sieht sich Schiller nicht, wie Herder, da wo die Grundlinien des Gangs der Menschheit zu zeichnen sind, durch die Fähigkeit, der einzelnen Erscheinung der Geschichte ihr Persönlichstes abzuhorchen, von scharfumrissener Konstruktion abgedrängt. Sein Wissen reichte gewiß nicht an Herders allseitige Kenntnisse heran. Er fühlte daher kaum, wo er den wahren Tatbestand durch seine großen Scheidungen und durch kühne Synthese vergewaltigte. Er ging aufs Höchste und Entscheidendste aus. Wirklich lag ihm weniger an dem vergangenen Werden der Menschheit als an den Aufgaben, die sich vom Standpunkt sittlichen Wertens den Menschen in der Zukunft stellten. Neben Herders Forderung, die sich aus dessen Bild der Menschheitsentwicklung ergab, zu voller Entfaltung der im Menschen angelegten Geisteskräfte vorzuschreiten, tritt Schillers Auffassung von Werdegang und sittlichem Ziel der Menschheit wie etwas Eindeutigeres, die Formel, die ihm für sein eigenes Weltbild die rechte Unterlage bot, die auf lange Zeit hinaus auch jüngern Zeitgenossen, voran den Romantikern, zum Leitgedanken werden konnte. Sie kennt neben dem Goldenen Zeitalter der Vergangenheit ein Goldenes Zeitalter, das als letztes Ziel des Menschen in der Zukunft liegt, nicht etwa Ergebnis einer Zurückentwicklung, sondern im Sinn eines Aufstiegs, der den besten Gewinn aus dem Werdegang der Menschheit harmonisch mit dem Wesen einer schönen Urzeit verbindet. 1790 schon kündet Schillers Vorlesung „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde", der Mensch solle den Stand der Unschuld wieder durch seine Vernunft aufsuchen lernen und als freier, vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Kreatur des Instinkts ausgegangen war. Dem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft wird ein künftiges Paradies der Erkenntnis und der Freiheit entgegengestellt. Hier werde der Mensch dem Sittengesetz in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen wie einst dem Instinkt, so wie noch immer Pflanze und Tier dem Instinkt dienen. Auf der Höhe seines philosophischen Dichtens nimmt später die Weltwertung, auf der dies Gebot ruht, endgültige Gestalt an in den beiden Versen:

> Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren.
> Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's!

Drei Stufen des Werdegangs: Die erste ein Zustand der Unbewußtheit und Reinheit; die zweite ein Zustand des erwachenden und wachsenden Bewußtseins, ausgesetzt allen Gefahren, die solch bewußtes Verfahren dem Menschen, aber auch seiner Sittlichkeit bringen kann, vor solchen Gefahren geschützt nur durch Erfüllung des Sittengebots; die dritte mit Willen ge-





221. Schiller. Zeichnung von Georg Weitsch. Berlin, Kupferstichkabinett

wonnenes harmonisches Zusammenklingen von Sittengesetz und Anlage des Menschen.

Alles, was von Schiller auf dem Feld philosophischer Selbstbesinnung geleistet werden sollte, diente einer vertieften Ergründung dieser drei Stufen. Noch tönt 1790 der Ausdruck einseitig kantisch. Noch scheint es, als sei nicht voll erfaßt, wieweit auf dritter Stufe etwas Wesentliches der ersten Stufe wiederauflebt. Noch bewegt sich Schiller bloß zwischen den beiden Polen Unbewußtheit und Bewußtheit, Instinkt und Freiheit.

Wirklich schließt er sich jetzt eng an Kant an; Aufsätze Kants aus den Jahren 1784 und 1786 führen ihn, noch nicht eins der Hauptwerke. Sie setzen sich mit Rousseau auseinander, mehr mit dessen Anfängen, den Dijoner Preisschriften von 1749 und 1753, als mit spätern, minder schroffen Bekenntnissen Rousseaus zu seinem Kampfruf „Zurück zur Natur!" Kant will erweisen, nicht, wie Rousseau annimmt, sei der Mensch durch das geschichtliche Werden der Gesellschaftszustände heruntergekommen und nicht habe er alles Gute und Reine aufgegeben, das ihm von der Natur geschenkt worden war. Der Intellekt, dem bei Rousseau die üble Rolle zugewiesen wird, den Menschen nur zur Selbstsucht erzogen zu haben, findet in Kant einen gerechtern Richter. Erkenntnis und sittliche Selbstbestimmung hat er gezeitigt. Die Kultur, die da gewonnen worden ist, sei nicht preiszugeben. Sie habe dem Menschen zu Wertvolles geschenkt, als daß an ihre Stelle der alte Naturzustand treten sollte, und wäre es nur, um die Geschichte von neuem anzufangen, mit der Absicht, ihr nun ein besseres Ziel zu stecken. Kant erweist sich hier als einer der wichtigsten aus dem Kreis deutscher idealistischer Geschichtsphilosophen, die von den Wegen Rousseaus die Zeit zu gerechterer Würdigung errungener Geistesbildung zurückleiteten.

Noch aber war genauer zu bestimmen, wieweit auf der dritten Stufe etwas von dem Guten der ersten wiederaufleben konnte. Von verschiedensten Seiten ging man damals an die Beantwortung dieser Frage heran. 1787 sann der holländische Philosoph Franz Hemsterhuis

Tafel XVII.



Immanuel Kant. Bildnis von Döbler. 1791.
Königsberg i. Pr., Totenkopfloge.

diesem Goldenen Zeitalter der Zukunft nach. Von ihm ließ sich Hölderlin wie Novalis gern belehren. F. H. Jacobi hatte schon acht Jahre früher sich gegen Rousseau gewendet und nahm dann den Begriff des Vernunftinstinktes aus alter und neuerer Philosophie auf, um das zu bezeichnen, was dem künftigen Goldenen Zeitalter den Stempel aufdrücken werde. Er legte den Finger auf die Stelle, von der aus auch Schiller zu seiner Antwort kam. Denn auch für Schiller drehte es sich um das Maß der größern oder geringern Bewußtheit im Handeln des Menschen. Das Pflanzenhafte, das er als höchstes Ziel dem Menschen hinstellte, ist von einer geringern und daher ungefährlichern Bewußtheit erfüllt als der Zustand des Kulturmenschen.

Das ist ja die Voraussetzung von Schillers Lebensgefühl und Denken, daß der Mensch im Lauf seines Werdens, ganz besonders stark während des 18. Jahrhunderts, zu einem immer lebhaftern Bewußtsein von seinen Seelenvorgängen gelangt war. (Noch viel mächtiger bedingt diese Tatsache die deutsche Romantik.) Rousseaus Wort, die Kultur habe den Menschen unglücklich gemacht, gewinnt da eine neue und vertiefte Fassung: Je bewußter der Mensch sich und die Welt zu schauen lernt, desto unsicherer wird ihm der Boden, auf dem er steht. Er geht allmählich an solcher zerstörenden Überbewußtheit zugrunde. Rettung kann nur der Entschluß schaffen, sich wieder zu mehr Unbewußtheit zu erziehen, sich — wie die Zeit es nannte — wieder naturhafter zu machen. Schillers Sinnen drängt zu diesem Gesundungsmittel hin. Gesundung war das für eine Welt, deren allzu bewußte Welt- und Selbstschau als Merkmal kommenden Verfalls gelten darf. (Sicherstes Kennzeichen solcher Krankhaftigkeit ist die dauernde Scheidung des erlebenden Ichs in einen Beschauer und in ein Beschautes. Längst war hier zu berichten, wie früh im 18. Jahrhundert sich diese Zweiteilung des Menschen ankündigt.)

Auf der Suche nach einem Zustand minder bewußter, fast selbstverständlicher Sittlichkeit schwenkt Schiller von Kant ab. Schon hatte er erobert, was er da erstrebte, als er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" bei Gelegenheit der Idylle, die ihm wie ein Höchstes von Dichtkunst erschien, den Stand der Unschuld, von dem die Menschen ausgegangen waren und zu dem sie zurückkehren sollten, als einen „Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen" bezeichnete. Gleichzeitig spielte er am unbedingtesten gegen das Goldene Zeitalter der Vergangenheit den Begriff einer bessern Zukunft aus. Wenn Kultur überhaupt ein bestimmtes Ziel haben solle, so müsse sie auf diesen Zustand der Harmonie lossteuern. „Die Idee dieses Zustandes allein und der Glaube an die mögliche Realität derselben kann den Menschen mit allen den Übeln versöhnen, denen er auf dem Wege zur Kultur unterworfen ist." So urteilt er, der einst — in seinen „Räubern" am unbedingtesten — mit Rousseau über die bestehende Kultur abgeurteilt hatte und die Menschen zu einem kulturwidrigen Naturzustand zurückführen wollte. Noch immer fühlt er schmerzlichst die Schäden der Kultur. Doch mit ganz andern Mitteln will er ihnen entgegenwirken, immer kantisch bemüht, den besten Gewinn der Kultur nicht preiszugeben. Das ganze Bereich dieser Fragen ist ihm so wichtig, daß er in seinen großen philosophischen Abhandlungen ihnen mehr Arbeit zuwendet als dem ihm scheinbar näherliegenden Gebiet ästhetischer Selbstbesinnung.

Gleichwohl war er ursprünglich von der Seite der Ästhetik an die großen Kritiken Kants herangetreten. Sogar der dreitaktige Rhythmus des Gangs der Menschheit ging ihm zuerst an einem ästhetischen Zusammenhang auf, noch vor den geschichtsphilosophischen Annahmen von 1790.

Gegen die Angriffe, die seine „Götter Griechenlands" durch überspannte Verherrlichung des antiken Olymps geweckt hatten, sollten „Die Künstler" sich wehren; zeigen sollten sie, wie es den Künstlern gegeben sei, der Wissenschaft voranzuschreiten und früher als sie die Menschheit zu Kultur emporzuleiten. Kunst also Vorstufe wissenschaftlicher Erkenntnis; so ungefähr hatte schon A. G. Baumgarten es gemeint. Schiller wäre nicht über die Weisheit der

Aufklärung hinausgelangt, hätte er sich mit dieser Kampfgebärde begnügt. Es war zur Zeit seiner ersten Weimarer Tage. Mit Wieland verkehrte er damals. Durch Wieland ging ihm auf, wie bescheiden die Rolle war, die er der Kunst zuteilen wollte. Ist sie nur eine Vorstufe der Wissenschaft, dann darf sie neben hochgestiegener Wissenschaft kein Lebensrecht mehr beanspruchen. (Hebbels ganze Dramaturgie geht von der Bekämpfung solchen Bewertens der Kunst und besonders des Dramas aus.) Wieland kam von Shaftesbury her; von ihm hatte er gelernt, den Begriff der Harmonie aus der Welt des Ästhetischen in die des Sittlichen zu übertragen. Im Hintergrund stand Platon. Der harmonische Mensch das rechte Ziel alles Ringens um echte Sittlichkeit. Die Harmonie des Kunstwerks daher ein ewig bedeutsames und ein für alle Zeiten unentbehrliches Sinnbild reinster Sittlichkeit. So meinte es Wieland mit Shaftesbury. Schiller gab dem Einwand recht und gestaltete „Die Künstler" um. Nun enthüllt sich das Schöne nicht bloß als Morgentor zum Land der Erkenntnis, ihm verbleibt ein hoher Wert noch am Ende des Entwicklungsgangs der Menschheit. Mit den Künstlern beginnt, schließt aber auch die seelenbildende Natur. Auch Wissenschaft muß der Harmonie des Schönen zureifen. Die Harmonie der Kunst bleibt ewig Vorbild für den Forscher, der die Bestimmung der Menschheit erkennen will. 1789 erscheinen „Die Künstler", sie selbst ein Morgentor zu Schillers Kulturkritik und zu seiner Fassung des Gedankens einer ästhetischen Erziehung des Menschen, ein erster Versuch, den Rhythmus der Menschheitsentwicklung zu bestimmen. Schon ist der dialektische Dreiklang angeschlagen: Thesis und ihr Gegensatz, die Antithesis; die Gegensätze ausgeglichen in der verknüpfenden Synthesis. Hier die Dreiheit: Kunst, Wissenschaft, Vermählung von beiden. Später der Dreiklang: Natur, Kultur, kulturgefüllte Natur (oder naturhafte Kultur).

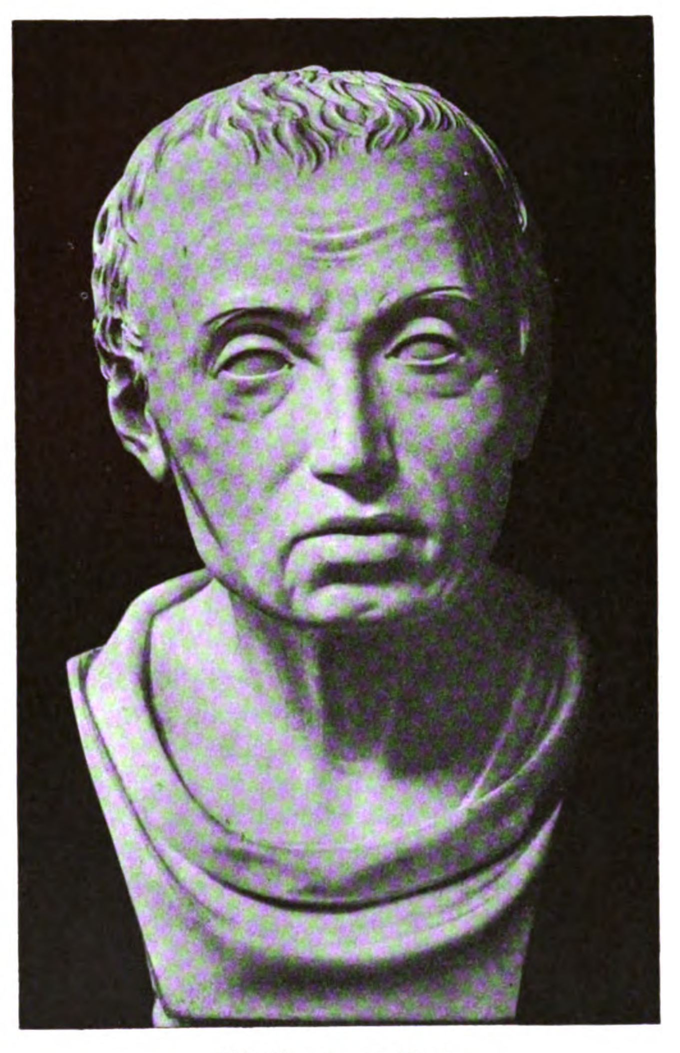
Zu Beginn des Jahres 1791 wagt sich Schiller an die „Kritik der Urteilskraft". Sie war 1790 erschienen. Da er viel über Ästhetik nachgedacht hatte, meinte er sie leichter bewältigen zu können als die beiden älteren Kritiken. Anfangs setzt er sich auch mit Kant auf ästhetischem Gebiet auseinander, in kleineren Aufsätzen, im Kolleg, besonders in Briefen an Körner aus den Monaten Januar und Februar 1793. Ihnen sollte eine Analytik des Schönen mit der Überschrift „Kallias" entnommen werden. Schiller hat dies Werk leider nie abgefaßt. Es hätte gezeigt, wie nahe er an die Grundsätze Goethes und Herders herangekommen war. (Als er später mit Goethe diese Dinge besprach, durfte er die Blätter, die er an Körner gesandt hatte, zu Zeugnissen für seine längst vorhandene Übereinstimmung mit Goethe machen.) Schiller wagt nichts Geringeres als eine Widerlegung von Kants Nachweis, daß es keine objektiven Kennzeichen des Schönen gebe. Tatsächlich nimmt er den Grundsatz der Organismusästhetik auf, gibt ihm freilich eine neue Form, die gut kantisch auf die Verknüpfung von Geist und Natur verzichtet. Seine Begriffsbestimmung des Schönen gewinnt dadurch den Anschein, als wolle er es auf das Sittliche gründen. „Freiheit in der Erscheinung" ist ihm Schönheit. Nicht sittliche Freiheit an sich. Vielmehr nutzt Schiller, während die Organismusästhetik mit der Analogie von innerer Gesetzlichkeit in Natur und Kunstwerk arbeitet, die Analogie von sittlicher Selbstbestimmung und Eigengesetzlichkeit des Schönen wie des Kunstwerks. Freiheit in der „Erscheinung" meint er, nicht Freiheit in der Erfüllung von sittlicher Pflicht. Die äußere Form darf nicht durch eine allgemeine Regel bestimmt sein, sondern muß im Innersten des ästhetischen Gegenstandes, also auch des Kunstwerks wurzeln. Es ist abermals der Kampf gegen die ein für allemal geltenden Maßbestimmungen des Schönen, den im Sinn Plotins die Organismusästhetik Shaftesburys, Herders, Goethes und ihres Gefolges ficht. Er arbeitet bei Schiller wie bei den andern mit dem Gedanken, daß in der äußern Gestalt eines ästhetischen



Gegenstands ein inneres Gesetz zum Ausdruck gelangt.

Auf diese Begriffsbestimmung des Schönen bezieht sich noch, unscheinbar genug in der Kürze des Hinweises, der 23. Brief „Über ästhetische Erziehung". Schillers Arbeiten fußen auf ihr. Allein nie hat er ausführlich das Ganze seinen Zeitgenossen auseinandergesetzt. Er hätte sich manchen Einwand der Romantik erspart. Sie ahnte nicht, wie nahe sie an dieser Stelle ihm stand.

Die Abhandlungen, die sofort veröffentlicht wurden, bauen auf den Einsichten auf, die in den Briefen an Körner gewonnen worden waren. Sie können indes, noch wo Schiller in ihnen am unbedingtesten für die Eigengesetzlichkeit des Schönen eintritt, den Eindruck wecken, als sei ihm das Schöne nur Mittel zu rechter Sittlichkeit, als stehe er immer noch auf dem Standpunkt, den er schon während des Werdens der „Künstler" überwunden hat. Tatsächlich gewinnt er eine festere und schärfere Form des Gedankens, den „Die Künstler" zuletzt vortragen. Richtig ist, daß er in den großen Abhandlungen Fragen der Kultur und der Sittlichkeit und nur in zweiter Linie Fragen der Kunst erwägt.



222. Immanuel Kant.
Büste von Hagemann. Hamburg, Kunsthalle

„Über Anmut und Würde" (1793) geht von einer Frage der Ästhetik aus. Zwei Erscheinungsformen des Schönen werden geschieden: architektonische Schönheit und Anmut. Bloßes Geschenk der Natur, ruht architektonische Schönheit auf einem glücklichen Verhältnis der Glieder, auf fließenden Umrissen, auf lieblichem Teint, zarter Haut, feinem und freiem Wuchs, wohlklingender Stimme. Anmut ist Schöpfung des Geists, ist Ausdruck eines geistigen Verhaltens; in ihr spiegelt sich ein Inneres von sittlicher Kraft. Die alten Scheidungen Plotins, auf denen die Organismusästhetik ruht, sind auch hier Voraussetzung; fast wörtlich kehrt wieder, was von Plotin zur Trennung einer Schönheit der rechten Maßverhältnisse und einer Schönheit, die Ausdruck eines Innerlichen und Geistigen ist, gesagt worden war. Wie Plotin entscheidet sich auch Schiller für die geistbedingte Schönheit. Indem aber Schiller das Wesen des geistigen Verhaltens ergründen will, aus dem sich Anmut der Erscheinung ergibt, biegt er ab von Kants kategorischem Imperativ. Wer von Fall zu Fall immer wieder nach Kants Wunsch den schweren Kampf der Pflicht auszufechten hat, kann nicht anmutig wirken. Das glückt nur dem harmonischen Menschen, dem in unentwegter Selbsterziehung die Gegensätze Pflicht

Die Horen

eine Monatsschrift

herausgegeben von Schiller

Erster Band.

Tübingen
in der J. G. Cottaischen Buchhandlung
1795.

223. Titel der „Horen“

und Neigung oder Vernunft und Sittlichkeit sich ineinander auflösen. Voraussetzung ist Erziehung des Gefühls. Sie sichert zugleich die Selbstbestimmung des Trägers der Anmut. Er ist nicht nur aus Temperament gut; auch das wäre bloß ein Geschenk der Natur. Was bei anderen bloß Naturanlage ist, wird ihm durch Selbsterziehung zuteil. Schon zeigt Schiller, wie der Mensch wieder ins naturhaft Unbewußtere übergehen kann, wie er fähig ist, sich selbst zu solcher Naturhaftigkeit zu erziehen.

Schöne Seele heißt für Schiller der Mensch, der sich zu solcher Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit erzogen, solchen Vernunftinstinkt (nach Jacobi) gewonnen hat. Kant läßt diese Ausnahmeerscheinung nicht zu. Sein kategorischer Imperativ ist für jedermann bestimmt. Ein Edelmensch, der für sich eine andere und minder strenge Art von Sittlichkeit beanspruchen darf, kommt für Kant nicht in Betracht. Schiller nimmt hier in merklichem Gegensatz zu Kant die andere Richtung der Sittlichkeitslehre des Jahrhunderts auf, deren erster Vertreter Shaftesbury gewesen war. Shaftesbury eröffnete den Reigen der Verfechter und Verklärer des Edelmenschen. Auch sein „virtuoso“ ist harmonisch; Selbstsucht und Mitgefühl mit dem Mitmenschen haben sich in ihm zu einer Einheit verbunden. So darf er wie Schillers schöne Seele seinen Trieben vertrauen. Auch er hat sein Fühlen erzogen.

Auf Umwegen war Shaftesburys Lehre schon dem jungen Schiller zugeführt worden, mannigfach abgewandelt durch andere. Jetzt nähert er sich dem Engländer unmittelbarer. Hat Shaftesbury ihm auch den Weg zu Plotin eröffnet? Sicherlich gewinnt Schillers Sittenlehre nun eine Stellung zwischen den beiden Polen Kant und Shaftesbury. Eine Zwischenstellung; denn — so äußert sich Schiller am 3. Dezember 1793 in einem Brief an den Herzog von Schleswig-Holstein-Augustenburg — trotz allem hält er „im Hauptpunkt“ an Kant fest. Auch „Anmut und Würde“ bestätigt das. Die schöne Seele darf sich nicht in allen Fällen auf ihr geläutertes sittliches Gefühl verlassen. „Im Affekt“ hat sie sich dem kategorischen Imperativ zu unterwerfen, hat zu kämpfen, damit die Vernunft nicht der Sinnlichkeit unterliege. Sie wird dann zu einer moralisch großen oder erhabenen Seele. Ist sonst Anmut der Ausdruck ihres Innern, so wird er jetzt Würde. Abermals geht es aus der Ethik ins Ästhetische hinüber. Der Begriff des Erhabenen, von der Ästhetik des Jahrhunderts vielfach erwogen, von Kant in klarer Gegenstellung dem Schönen angereiht, dient solcher Verknüpfung von Ethik und Ästhetik. Auch da enthüllt sich ein Innerliches, das Voraussetzung der äußeren Gestaltung ist. Noch immer ist ein Zusammenhang mit Plotin da.

Die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in ihrer Urgestalt an den Augustenburger gerichtet, wurden für den Druck schon zu der Zeit umgearbeitet, in der sich Goethe und Schiller endlich fanden. Sie erschienen 1795 in den „Horen“, der Zeitschrift, deren wichtige Stütze Goethe war. Ursprünglich eine strenge Wertung der französischen Umwälzung, wenden sie sich von der Erwägung einer besten Staatsform zu der Frage, welche Geisteshöhe der Mensch erstiegen haben muß, wenn er mit Erfolg die bestehenden Staatseinrichtungen beseitigen und etwas Besseres dafür setzen soll. Die „Briefe“ sind Bruchstück geblieben und schon deshalb Mißverständnissen ausgesetzt. Sie denken die Abhandlung

„Über Anmut und Würde" weiter, bedienen sich indes anderer Fachausdrücke, die von Fichte herrühren. Sach- oder Stofftrieb, Spieltrieb, Formtrieb lautet die Dreiheit, die an die Stelle von architektonischer Schönheit, Anmut, Würde tritt. War indes früher der Schritt von Anmut zu Würde wie ein siegreiches Emporsteigen gefaßt worden, das der schönen Seele den rechten Wert schenkt, nunmehr erscheint der Zustand der Anmut, der Zustand also, in dem der Spieltrieb sich unbeeinträchtigt auslebt, als ein Höchstes und Letztes. Der Mensch spielt nur, wo er in vollem Maß Mensch ist; er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Sieht er sich genötigt, von Anmut zu Würde überzugehen, das Schöne dem Erhabenen zu opfern, so muß er auf den göttergleichen Zustand eines freien Daseins verzichten, das keine Fessel, keinen Zweck, keine Pflicht oder Sorge kennt. Da enthüllt sich Schillers, des schweren Erdenkämpfers Sehnsucht nach kampflosem Glück. Scheint das noch stärker von Kant wegzuführen, so bleibt der Zusammenhang mit Kant doch um so mehr von anderer Seite gewahrt. Der Zustand, der für Schiller als Ideal sich enthüllt, ist der Zustand eines „interesselosen" Gefallens, der nach Kant allein angesichts des Schönen walten darf, ein Zustand, nicht bedingt durch das Interesse am Guten und Angenehmen. Und auch das ist kantisch, daß die reinste Verbindung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen im Gestalten und in der Aufnahme des Schönen bestehe, daß im Kunstwerk Sinnliches und Geistiges am harmonischsten sich verbinden. So durfte Schiller sich noch mit Kant einig glauben, wenn er den Schritt vom Schönen zum Erhabenen wie ein Herabsteigen von höchstem Menschentum faßte. Dem Tragiker Schiller blieb allerdings nur übrig, in seinen Schöpfungen diesen Schritt immer wieder von neuem zu tun.

Die „Briefe" huldigen dank solchem Werten rückhaltlos den Erscheinungen der Weltgeschichte, in denen Schillers Ideal sich am reinsten verkörpert. Die Griechen hatte Winckelmann, auch Herder so gesehen. Nie fand Schiller gleich uneingeschränkten Ausdruck für das Große der alten Griechenwelt wie hier. Keiner hat damals unbedingter ein Goldenes Zeitalter in den Griechen verwirklicht geglaubt, mag daneben auch ein höheres Goldenes Zeitalter der Zukunft fest ins Auge gefaßt sein. Ebenso huldigt Schiller hier unbedingt der Kunst Goethes.

Ihr war er näher gekommen, indem er durch Goethe gelernt hatte, die Natur minder als bloßen Zustand des triebartig Sinnenhaften zu nehmen. Aus „Anmut und Würde" tönte kurz vorher dem künftigen Freunde manches entgegen, das wie Undankbarkeit gegen die Natur gedeutet werden durfte. Daß Natur in anderem Sinn gewürdigt werden kann, daß sie zugleich Trägerin eines festen innern Gesetzes sei, erfuhr Schiller durch Goethe. Von solcher Deutung geht die letzte große Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" aus. Natur ist jetzt für Schiller „das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen". Mag er immer noch betonen, daß die Vollkommenheit solcher Natur nicht ihr Verdienst, nicht das Werk ihrer Wahl sei, er findet doch für Erscheinungen, die auf dem Standpunkt der Natur beharren, jetzt Worte bewundernder Liebe, für das Kind, für die Frau (er will sie ja auf der Stufe der Naturhaftigkeit festhalten), für das Genie. Menschen, die in diesem Sinn noch ganz Natur sind, nennt Schiller naiv. Ihnen stellt er die Sentimentalischen gegenüber, die nicht mehr Natur sind, die aber desto sehnsüchtiger alles Naturhafte verklären, die wieder Natur werden möchten. Empfindet der Naive natürlich, so der Sentimentalische das Natürliche. Goethes Beobachtung aus Sizilien kehrt hier wieder. Sie dient abermals, zwei Dichtweisen zu scheiden: die naiven Dichter, die Natur sind, ohne es zu wissen, die Sentimentalischen, die ihrer Entfernung von der Natur sich bewußt sind und um so eifriger die Natur suchen. Dort die „Alten", hier die „Modernen".

Das ist wieder Zugeständnis, daß der Gegenwartsmensch mehr und mehr unter einem Übermaß von Bewußtheit leidet und sich nach geringerer Bewußtheit sehnt. Der Versuch, den oft und besonders im 18. Jahrhundert immer wieder erwogenen Gegensatz von Antik und Modern auf eine neue Formel zu bringen, leitet Schiller tatsächlich weiter zu tiefeindringenden Charakteristiken der großen Sentimentalischen des Jahrhunderts. Doch indem er das heimliche wie das laute Leid dieser Überbewußten darlegt, mit der vollen Einsicht eines Menschen und Dichters, der selbst solchem Leid verfallen ist, fühlt er sich mehr und mehr gedrängt, den Vorzug zu betonen, den der Sentimentalische vor dem Naiven hat: die lebhaftere Geistigkeit, den weiteren Überblick über die letzten Zusammenhänge, die Fähigkeit, sich selbst besser kennenzulernen, und die rechte Einsicht in das letzte und höchste Ziel aller Menschheit. Nur der Sentimentalische weiß ganz zu ermessen, daß es Aufgabe des Menschen ist, zu der Harmonie zurückzukehren, die einst in bescheidenerer Gestalt schon bestanden hat, als Ideal jetzt in wertvollerer Form sich aufstellen läßt; zu einer Harmonie, die auf Selbstbestimmung ruht, die, gestützt auf alle Gewinne der Geisteskultur von Jahrtausenden, die ungebrochene Einheit im Menschen wiederherstellt, wie sie einst in einem Goldenen Zeitalter der Vergangenheit bestanden hat. So gipfelt alles, was von Schiller durch Geschichtsphilosophie und Kulturergründung in den älteren Arbeiten erreicht worden war, in dieser abschließenden großen Arbeit. Sie entwickelt in dem Begriff der sentimentalischen Idylle das Maximum der Dichterleistung, einer Idylle, in der aller Gegensatz von Wirklichkeit und Ideal so aufgehoben ist, wie Schiller das vom Goldenen Zeitalter der Zukunft erhofft. Solch eine Idylle plant er selbst; ihr Held wäre sein Liebling Herakles gewesen, ein Sinnbild seines eigenen Ringens mit dem Leben. Er hat die Idylle nie abgefaßt, die in einer schönen Welt reinen „Spiels" enden sollte. Er schrieb Tragödien, die für „Würde" eintraten. Er blieb auf dem Feld des Erhabenen und verzichtete auf ein Werk reiner Schönheit, wie es neben der Idylle auch die Komödie gewesen wäre.

Goethe wäre angesichts eines solchen großgedachten Programms sentimentalischer Dichtung von der Höhe herabgestiegen, die ihm die „Briefe über ästhetische Erziehung" zuerkennen, wenn Schiller nicht von anderer Seite ihm eine höchste Leistung zuerkannt hätte: Naiv naturnah wie nur einer aus der schönen Welt der Alten, hat Goethe den Kern des sentimentalischen Menschen erfaßt und mit der ihm eigenen Fähigkeit, die sinnliche Wahrheit der Dinge wie ein alter Grieche festzuhalten, in „Werther", „Tasso", „Wilhelm Meister", „Faust" den sentimentalischen Sehnsuchtsmenschen dargestellt. Verknüpfung der Gegensätze, Synthese von These und Antithese: auch das ein Maximum, nicht als nie ausgeführter Plan, als geleistete Tat.

S. 279ff. Näheres über die Entwicklung von Schillers Denken in O. Walzels Einleitung und Anmerkungen zu Bd. 11 und 12 der Säkularausgabe von Schillers Werken; dann in Robert Petschs Kommentar zu Bd. 7 und 15 der 2. Auflage von L. Bellermanns Ausgabe.

S. 281. Über das „Goldene Zeitalter" vgl. Julius Petersen in der Festschrift für F. Muncker von 1926.

S. 285. Goethes Beobachtung in Sizilien: oben S. 257.



III. DEUTSCHE HOCHRENAISSANCE

1. Strenge Klassik Goethes und Schillers

Das Bild Goethes, das in den zwei letzten großen Abhandlungen Schillers sich bietet, war jüngste Errungenschaft, gewonnen aus unmittelbarem Verkehr mit Goethe. Nach der Heimkehr aus Italien war Goethe mehrfach mit Schiller zusammengetroffen, hatte ihm auch den Weg zur Professur geebnet. Nähere Beziehung hatte er ebenso deutlich abgelehnt, wie Antonio im zweiten Aufzug das fühlbare Werben Tassos abweist. Ihm erschien Schillers Wirken damals wie etwas, das ihm nur die Früchte seines Schaffens vernichten konnte. Zwei Geistesantipoden, durch mehr als einen Erddiameter voneinander geschieden: in diesem Bild hielt er noch viel später die Stimmung fest, die in ihm von Schiller geweckt wurde. Schiller ertrug solche Ablehnung schwer; statt den Grund in seinem eigenen Verhalten zu suchen, meinte er ihn der planmäßigen Handlungsart eines Egoisten zuschreiben zu dürfen, der sich die Menschen verpflichten, sich ihnen aber nicht erschließen wolle. Gewiß unterstützte die wachsende Mißstimmung Goethes und dessen Gefühl, daß er mehr und mehr vereinsame, solchen Eindruck. Dennoch war Schiller zu ehrlich, als daß er nicht willig die Größe von Goethes Geist, Wissen und Können erkannt hätte. Er fand zuweilen Worte, die wie ärgste Selbstdemütigung klingen, wenn er sich und sein Wesen an Goethe maß. Einer, der aus Stolz sich zurückhält, und einer, der noch nicht genug Selbstgefühl besitzt, diesem Verschlossenen als Ebenbürtiger gegenüberzutreten. Einer, der in dem Jüngeren nur einen Gegner wittert, und einer, der gern Freund und Genosse dieses Älteren werden möchte, ohne doch sich im Innersten ihm gewachsen zu fühlen. So stehen die beiden zueinander. Einigung war da ausgeschlossen.

Schiller mußte reifen, damit sie zustande komme. Die Fahrt nach Schwaben im Jahre 1793 brachte ihm die nötige Reife. Zum erstenmal nach der Flucht aus der Heimat von 1782 betrat er wieder ihren Boden. Nun konnte er ermessen, was er trotz allen Hemmnissen in der Zwischenzeit gewonnen, um wieviel er emporgestiegen war. Als in sich geschlossener, seines Wertes sich bewußter Mann kehrte er nach Thüringen zurück. Daheim war er — es bedeutete viel für die Entwicklung des deutschen Hochklassizismus — mit dem Verleger Cotta in nahe Fühlung gekommen. Der Plan einer Zeitschrift von höchsten Geistesansprüchen, der „Horen", gab ihm Anlaß, nun an Goethe heranzutreten, als Großmacht des Geists an eine andere Großmacht. Und Goethe nahm das wie etwas Selbstverständliches hin. Rasch kam ein Briefwechsel in Gang, der sofort Goethe bewies, keiner verstehe ihn so gut wie Schiller; noch mehr: Schiller blicke tiefer in Goethes Wesen als er selbst. Das war nur denkbar, wenn an irgendeiner Stelle den beiden Geistesantipoden etwas Wichtiges und Entscheidendes gemeinsam war. Es ist Schillers außerordentliches Verdienst, daß er dies Gemeinsame erkannt, es ausgedrückt und es Goethe klargestellt hat. Goethe mußte sich dadurch reicher fühlen als bisher. Auch für Schiller ergab sich Ähnliches. Dank solcher unerwarteten Gemeinsamkeit konnte fortan der eine von dem andern lernen, ohne das Bewußtsein, sich dabei selbst zu verlieren. Nicht nur Schiller nimmt nun Goethisches in sich auf. Goethe vielmehr entdeckt jetzt dank Schiller in sich Möglichkeiten, die er nicht geahnt hatte; sein Wirken und seine Kunst dehnen sich mächtig aus, sie wagen sich auf das Gebiet, das bis dahin für Goethe ausschließliches Bereich Schillers bedeutet hatte. Bis in Goethes letzte Schöpfungen wirkt das nach. „Faust" übernimmt ein gut Stück dieses Schillerschen Wesens und hält es bis zu seinem Abschluß fest. Er ist da aber nur Glied in einer gliederreichen Kette. Mit vollem Bewußtsein bewegt sich Goethe jetzt auf solchen Pfaden. Wie ein Träumen erschien ihm, was er bis dahin geleistet hatte. Schiller



deutete ihm seine Träume und wies ihm nach, um wieviel zielbewußter er fortan sein Werk treiben könne, dank solcher Deutung.

Nicht schmerzlos verlief die Wandlung Goethes. Fast fünfzig Jahre alt unversehens in sich entdecken, was man nie vorausgesetzt hatte, ist kein leicht tragbares Erlebnis. Manches späte Wort Goethes über Schiller, von Eckermann unnötig stark unterstrichen, bezeugt, daß er nicht ohne Widerstreben durch Schiller anders sehen gelernt hat, als er es bisher getan. Schillers erster Versuch, Goethe über das Wesen von dessen Weltschau volle Klarheit zu spenden, verletzte Goethe so sehr, daß er eine nur noch stärkere Entfremdung einzuleiten drohte. Um zu erweisen, daß auch Naturforschung von Einzelheiten zu umfassender Anschauung sich erheben könne, entwickelte Goethe dem geschulten Denker Schiller seine Lehre von der Metamorphose der Pflanzen und berichtete von seinem reinmorphologischen Begriff einer Urpflanze. Nicht irgendwelche Abstammungslehre hatte Goethe im Sinn, als er diesen Begriff schuf, vielmehr dachte er nur an die typischen Vorgänge, in denen sich die Gestalt der Pflanze bildet. In diesem Zusammenhang ergab sich für Goethe das Bild einer Pflanze, die alle notwendigen typischen Züge der Pflanzenwelt in sich vereinigte. War er doch — wie es heute heißt — eidetisch veranlagt, fähig also, Vorstellungen, die sonst nur wie etwas Innerliches erlebt werden, wie einen Empfindungskomplex zu erleben. So hatte auch die Antike es gemeint, wenn sie von dem „eidos" sprach und es der „idea", aber auch der „morphe" gleichsetzte, wenn sie Übersinnliches durch „theoria" unmittelbar zu erfassen suchte, durch „Schau".

Schiller war tief genug in Kants Erkenntniskritik eingedrungen, um Goethe sofort zu belehren, diese symbolische Pflanze sei keine Anschauung, sondern eine Idee. Goethe verstand ihn nicht und erwiderte, es könne ihm lieb sein, daß er Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe. Nachmals war ihm, was er da von Schiller vernommen hatte, so geläufig, daß auch er nur noch von dem „Begriff" oder von der „Idee" der Pflanze oder des Tieres sprach; daß er willig zugestand, Künstler meinten immer eine „Idee", wenn sie von Natur redeten. Was in Kants Sinn sich für Schiller mit dem Wort „Idee" verband, wird auch ihm jetzt geläufig. Er entdeckte, wie bedingt alles Erkennen sei, nicht ein passives Hinnehmen eines Gegebenen, sondern eine Tat des Geistes; daß Erkennenwollen ein Streben nach einem unerreichbaren Ziele bedeute. Als er einst seinem Faust den Erdgeist entgegenstellte, hatte er ahnungsvoll etwas von dieser Einsicht vorweggenommen. Allein jetzt mußte er lernen, daß nicht nur die letzten und höchsten Fragen nie von Menschen gelöst werden könnten, daß auch, was er bisher dank seinem Auge richtig zu sehen gemeint hatte, im gleichen Sinn sich restloser Erfassung entziehe.

Goethe wird durch Schiller zum Erkenntniskritiker, mag er als alter Mann auch erklärt haben, er habe nie über das Denken gedacht. Schillers Brief an Goethe vom 23. Februar 1798 bestätigt ausdrücklich, daß durch die Art, wie Goethe jetzt seine Arbeiten treibe, nicht nur Einsicht in den Gegenstand, auch Einsicht in die Operationen des Geistes gewonnen werde, gleichsam eine Philosophie des Geschäfts; Kenntnis der Geisteswerkzeuge aber und Erkenntnis der Methode mache den Menschen gewissermaßen zum Herrn über alle Gegenstände. Goethe erfährt jetzt, um wieviel mehr er das Denken als die bloße Anschauung benutzt hatte, während er sich sein Weltbild gestaltete. Er überwindet endlich die naivrealistische Haltung, die wie der Popularphilosophie auch noch für Hamann und für Herder das Selbstverständliche war. Es ist eine der gewaltigsten Taten Schillers, daß er die Gewinne der Erkenntniskritik Kants nicht bloß seinem eigenen Schaffen dienstbar gemacht, auch der Kunst Goethes zugeführt hat.

Das Letzte und Wichtigste war, daß Goethe sich durch solche Offenbarung dem Wesen seines Zeitalters nähergerückt sah. Als eine Zeit der Sentimentalität wurde es durch Schiller enthüllt. Schiller selbst fühlte sich als Träger dieser Sentimentalität. Wenn er in Goethes Dichtung naive Gestaltung von Tatsachen des sentimentalischen Geistes feststellte, so mußte in Goethe selbst von Sentimentalität um so mehr etwas bestehen, als er doch in Werther, Faust, Tasso, Wilhelm Meister, diesen ausgesprochen sentimentalischen Persönlichkeiten, immer wieder etwas von seinem eigenen Wesen dargestellt hatte. Wirklich geht ihm auf der Reise in die Schweiz 1797 auf, daß er seit einiger Zeit eine Art von Sentimentalität an sich beobachte. Am 16. August bekennt er das dem Freunde. Die Gegenstände, die in ihm senti-



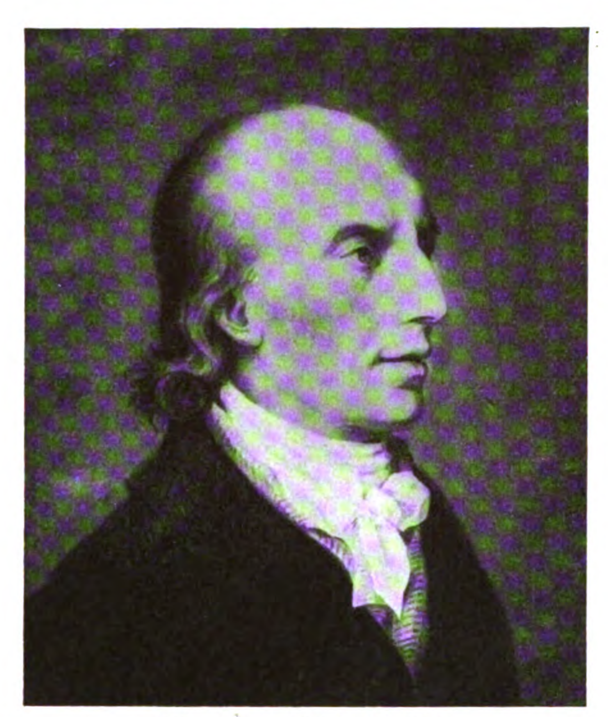
mentalische Stimmung weckten, seien „eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen". Was er längst getrieben hatte, trat ihm da in neues Licht. Das Typische war ihm wichtig gewesen. Jetzt weiß er, daß er durch dies Streben nach dem Typischen in sentimentalische Weltschau geraten war; denn es ging von bloßer Anschauung ins Ideenhafte weiter. Nun mochte ihm ganz verständlich werden, was schon am 31. August 1794 ihm ein Brief Schillers gekündet hatte, daß ihm vorbehalten sei, das Höchste zu erreichen, was Menschen aus sich machen können, wenn es ihm gelinge, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. Dann hätte Goethe ja erreicht, was dem Philosophen als Ziel vorschwebt, aber auf einem Weg, der alles bot, was dem Philosophen an unmittelbarer Anschauung der Dinge fehlt.



224. Friedrich August Wolf.
Kreidezeichnung von Joh. Heinrich Meyer, 1806.
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Gewiß hätte Goethe nun sein Schaffen weitertreiben können, wie er es bisher betrieben hatte. Doch solche Tiefblicke ins eigene Wesen wirken immer auch umgestaltend. Goethe geht fortan vom Typischen zum Symbolischen über. Er nutzt zuweilen sogar mit Willen Allegorie, mag er sie immer streng vom Symbolischen trennen. Seine Alterskunst gewinnt ihre neue Form. Sie rückt fühlbar vom Leben ab. Sie wird ideenhafter und gewinnt dadurch noch mehr Verwandtschaft mit dem sentimentalischen Wesen der Zeit.

Zunächst möchte er zusammen mit Schiller in die Geheimnisse des Dichtens eindringen. Hatte er früher wie im Flug den oder jenen Blick in diese Geheimnisse getan, so erwägt er jetzt grundsätzlich die Bedingungen, unter denen ein Dichtwerk seine Absicht am sichersten erreicht. Schiller war zu gleicher Arbeit um so bereiter, als er nach Jahren spekulativer Erörterung der Grundfragen des Ästhetischen nun wieder zu dichterischem Gestalten zurückkehrte und sich durch seine Ergründung der „Elementarästhetik" — wie er das nannte — weit weniger gefördert sah, als er gehofft hatte, daher um so williger das Wesen des Dichtwerks in dessen Einzelheiten zu prüfen geneigt war. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" gehen ihrem Abschluß entgegen, als Goethe und Schiller Briefe zu wechseln beginnen. Schillers eindringliche Äußerungen über den Roman leiten die Erörterung von Fragen epischen und dramatischen Gestaltens ein. Schiller legt sich in der Auseinandersetzung mit Goethe die Ansicht zurecht, von der seine Meisterdramen getragen werden. Goethe versenkt sich so eifrig in solche Erwägung der künstlerischen Bräuche, die neben dem Dichten waltet oder auch es vorbereitet,



225. Johann Heinrich Voß.
Kopie eines Bildnisses von Tischbein

daß er in dem Aufsatz vom Dezember 1797 „Über epische und dramatische Dichtung" durchaus nicht bloß zusammenträgt, was sich ihm und Schiller in gemeinsamer Arbeit ergeben hatte. Aus Eigenem stellt er Neues auf, voran die Ableitung der entscheidenden Züge des Epos aus der Voraussetzung, daß es von einem Rhapsoden vorgetragen, des Dramas, daß es von einem Mimen dargestellt gedacht wird. Wieder gilt es, das Typische zu erfassen, das Urdrama und das Urepos — wie sonst die Urpflanze — zu schauen. Noch von anderen Gesichtspunkten verschärft sich hier der Unterschied von Epos und Drama oder vielmehr Tragödie. Wie in Schillers Erwägungen über die rechte Gestalt der Tragödie erwacht Lessings Scheidekunst zu neuem Leben. Das Kanonische der Antike ist wie für Lessing wieder selbstverständliche Tatsache.

Auf Homer ist aufgebaut, was im „Laokoon" über das Epos gesagt wird. Gerade Homer gewann ganz neue Züge, als 1795 Friedrich August Wolf seine „Prolegomena ad Homerum" veröffentlichte. Alte Vermutungen, die es wagten, Ilias und Odyssee nicht als Werke eines einzigen Dichters zu fassen, sahen sich überholt. Aus Wolfs Nachweisen und aus seinem Versuch, die Entstehung der beiden Epen zu erschließen, ergab sich der Welt die Vorstellung, eine ganze Reihe von Homeriden habe sich an Ilias und Odyssee betätigt. Goethe entnahm solcher Auffassung seinen Begriff des Rhapsoden. Zwar widerstrebte manches in Goethe der Ansicht Wolfs. Die Brüder Schlegel schlossen sich ihr willig an, trieben sie sogar weiter und leiteten sie fort ins 19. Jahrhundert, Goethe hingegen wies später mehrfach auf das Bedenkliche hin, das ihr innewohnte oder aus ihr gefolgert werden konnte; Herder gar, der in mehr als einem Sinn manches von Wolfs Ansicht vorweggenommen hatte, lehnte sie von Anfang an ab. Allein auch Wolf unterstützte, und wäre es nur, indem er Fragen der Homerkritik dem Zeitalter wichtig machte, den Zug des Augenblicks, sich ganz der Antike zuzuwenden. Als Dichter von Epen, die sich möglichst homerisch gaben, fühlte Goethe sich Wolf unbedingt verpflichtet.

Die eigentliche Voraussetzung aber homerischer Ausdrucksformen in der Dichtung des deutschen Hochklassizismus ist Johann Heinrich Voß' Verdeutschung. 1781 erschien seine „Odüßee", 1793 folgten „Homers Werke", Ilias und — wie es jetzt hieß — Odyssee zusammen. Für die Entwicklung der Sprache deutscher Dichtung hat Voß noch weit mehr hier geleistet als für die des deutschen Hexameters. Wohl schien vielen der Hexameter Klopstocks weit überholt zu sein. Und noch tief ins 19. Jahrhundert hinein wirkte, wie seine ganze Verslehre, nach, was aus dem Hexameter von Voß gemacht worden war. Allein gerade Goethe und Schiller haben — wir meinen heute, sie hätten das Rechte getroffen — sich den Vorschriften und dem Vorbild von Voß nicht unbedingt unterworfen und ihre Hexameter nach ihrem rhythmischen Gefühl geformt. Dagegen klingt in ihrer Sprache um so merklicher das Deutsch nach, das von

Voß im Dienst genauer Wiedergabe Homers gebildet worden ist. Entzieht doch noch der Mensch des 20. Jahrhunderts sich nur schwer diesem Übersetzerdeutsch von Voß, wenn er homerische Dichtung sich nahebringen will. Wilhelm Schlegel prägte bald darauf Shakespeare derart ins Deutsche um, daß der Deutsche sich nur mühsam aus dem Bann von Schlegels Ausdruck löst. Doch obgleich die Bühne machtvoll mitgewirkt hat, den Worten Schlegels, die den Text Shakespeares uns vermitteln, etwas nachhaltig Dauerndes zu leihen, scheint es immer noch schwerer zu sein, Homer aus den Banden von Voß zu befreien als Shakespeare aus denen Schlegels.

LUISE

EIN LÆNDLICHES GEDICHT

IN DREI IDYLLEN

VON

JOHANN HEINRICH VOSS.



KÖNIGSBERG *MDCCXCV.*

BEI FRIEDRICH NICOLOVIUS.

226. Titel der „Luise". Erstausgabe

Voß wagte es, nach dem Vorgang homerischer Dichtung dem Deutsch Wendungen zuzumuten, die — so gern Klopstock antike und besonders homerische Ausdrucksweise übernahm — bei Klopstock noch nicht zu finden sind. Auch Lessing ging solchen Wagnissen noch aus dem Wege. Im 18. Stück des „Laokoon" erklärt er, der Deutsche könne (bei der Übersetzung von Vers 722f. des 5. Gesangs der Ilias) nicht sagen: „runde Räder, eherne, achtspeichigte", bestenfalls nur: „runde Räder, ehern und achtspeichigt." Er nennt das mit Recht sehr hinderlich. Voß übertrug: „Räder, eherne mit acht Speichen." Und unmittelbar darauf tut er mehrfach dasselbe: „Gold ist ihnen der Kranz, unalterndes"; „eherne Schienen, anpassende". Das attributive Adjektiv in flektierter Form seinem Substantiv nachfolgen zu lassen, wird durch Voß dem Dichterdeutsch, und nicht nur ihm, ganz geläufig. Goethe liebt es, diesen Brauch, gleichfalls nach Homers Vorbild, in der Weise zu wahren, daß er das flektierte Adjektiv auch wie eine Apposition dem Substantiv nachfolgen läßt, den Artikel aber hinzufügt: „Die Not der Menschen, der umgetriebenen", „aus jenem Hause, dem grünen", „die Schlacht, die männertötende", „die Träne, die gelinde".

Schon „Iphigenie" nutzt Voß. Der göttergleiche Agamemnon, der vielgewandte Odysseus, die hohe Stadt Troja, die ehernen Hände bezeugen das. Voß hatte das Epitheton ornans gern aus einem Partizip gebildet, das mit einem Substantiv zusammengesetzt wurde. Fortschreitend macht Goethe das immer häufiger, „Hermann und Dorothea" kennt nur „gewitterdrohend" und „gartenumgeben". Die „Achilleis" geht weiter zu „steinbewegender Hebel", „erdverwüstender Drache", „erdgeborene Menschen" und Verwandtem. „Pandora" und der dritte Aufzug des zweiten Teils von „Faust" fügen hinzu: schrittbefördernd, armausbreitend, händereichend, werkaufregend, schwarmgedrängt, taktbewegt, fruchtbegabt, kriegerzeugt, marktverkauft, erdgebeugt, goldgehörnt, hochgetürmt.

Schiller bleibt nicht zurück. Nicht wie Goethe beschränkt er die Aufnahme homerischer und überhaupt antiker Wendungen auf Werke sei's aus der Stoffwelt der Alten, sei's in antikem Maß. Natürlich arbeitet das „Siegesfest" durchaus mit Ausdrücken Homers: Atreus' Sohn als Fürst der Scharen, Odysseus als schlauer, vielgewandter Mann, Ajax, verglichen mit einem Turm in der Schlacht. Aber auch die „Glocke" nennt den Fürsten der Schatten, die heilige Erde, die Himmelstochter Ordnung. Die „Jungfrau von Orleans spricht von der löwenherzigen Jungfrau, vom tränenvollen Krieg, von der bleichen Furcht. Und wenn Ibykus der Leier zarte Saiten, doch nie „des Bogens Kraft" gespannt hat, so wird in ganz gleichem Stil von König Rudolfs „heiliger Macht" gesprochen. Die „Braut von Messina" erhebt solche Mischung von Alt



227/228. Holzschnitte von Ludwig Richter zu Joh. Peter Hebels „Alemannischen Gedichten"

und Neu zum Grundsatz, nicht nur im Ausdruck. Im „Lied von der Glocke" bleiben „der Rinder breitgestirnte, glatte Scharen" dem Verdeutscher Voß verpflichtet, mag immer weder das Versmaß noch der Stoff zu antikisierender Stilisierung drängen. Gleiches gilt für „Wilhelm Tell".

Auf dieser höchsten Stufe einer deutschen Wiedergeburt der Antike sieht man sich selbst und sein Leben ins Antike versetzt. Abermals steht Voß in vorderster Reihe solchen Lebensgefühls, ist er dessen machtvoller Anreger. Seine Idyllen, zunächst und am unbedingtesten „Luise" von 1795, zeigten den Zeitgenossen, wie sogar Alltägliches im Dasein des Norddeutschen sich ins Antike übersetzen lasse. Idyllen von mehr oder minder realistischer Prägung hatten seit Maler Müller sich durchgesetzt. Indem Voß seinen Hexameter den Idyllen zumutete, war ein Schritt zu antikisierender Prägung getan, der über die antiken Züge der Bukolik aus neuer Zeit, auch über Geßner, hinausführte. Voß lieh den Rhythmus des Hexameters sogar dem Platt seiner Heimat; Joh. Peter Hebel tat es ihm nach, indem er Hexameteridyllen in der Mundart seiner „Alemannischen Gedichte" (1803) abfaßte. Aber der eigentliche Sieg einer Lebensauffassung, die dem Sohn des ausgehenden Jahrhunderts das Leben zu einem Ebenbild der Antike machte, war erst errungen, als Voß' „Luise" das Schlichteste und Trivialste des Daseins und der Alltagsgewohnheiten des kleinen Mittelstands genau mit den Ausdrucksmitteln darstellte, die der Verdeutscher Homers sich zurechtgelegt hatte. Und war es nicht eine wertvolle Kulturtat, dem Bürgertum sein eigenes Gebaren derart zu adeln? Kultur entsteht nur dann, wenn der Mensch die Kraft hat, sich ein bändigendes Maß zum Gesetz zu machen. Wir sind gewohnt, mit dem jungen Goethe und dessen Genossen, dann mit den frühen Romantikern über den kleinbürgerlichen Philister des späten 18. Jahrhunderts verächtlich

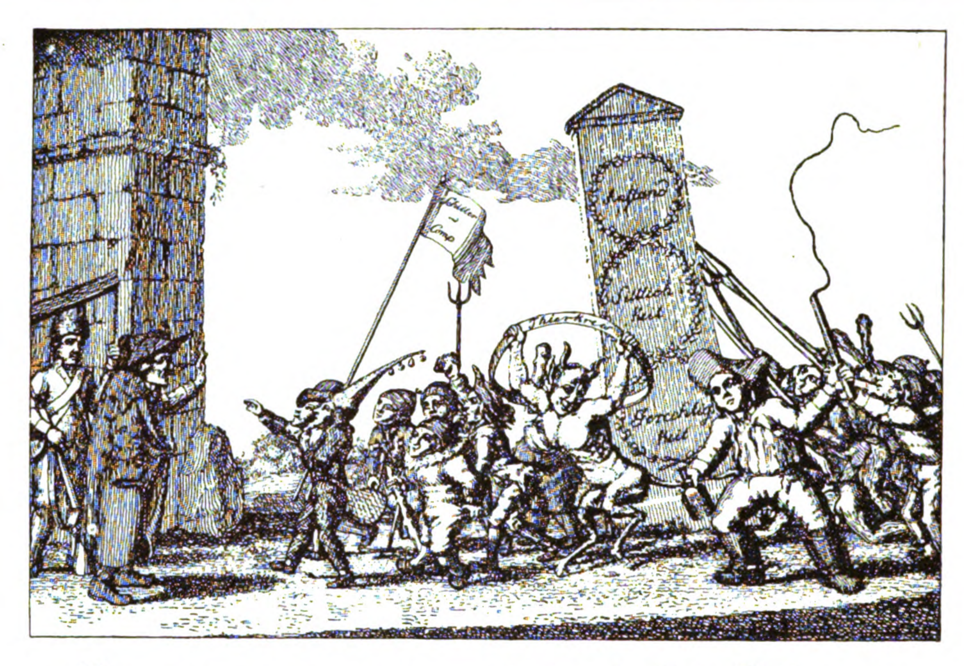
abzusprechen. Aber gerade diesem Philister eröffnete sich durch eine Dichtung von der Art der „Luise" die Bahn, sich und sein Dasein in höherem Sinn zu sehen und zu gestalten.

Goethe hatte solche Belehrung nicht nötig. Aber er lernte doch ganz gern auch von dem Dichter der „Luise", gestand das auch ohne Bedenken zu. Bei Schiller ist um so besser zu beobachten, wie kulturlos er sich selbst vorkam, als ihm eines Tags die griechische Antike aufging. Das war ja das Eigene seines Entwicklungsgangs, daß er in seinen Anfängen weit weniger von der Antike berührt wurde als fast alle seine Zeitgenossen, auch als seine gleichaltrigen oder um wenig jüngeren schwäbischen Landsleute, die auf dem altbewährten Weg über Maulbronn und Tübinger Stift gründliche Kenntnis der Alten gewannen. Karl Eugens Wille gab der Erziehungsanstalt, die er begründet hatte, wohl schon aus Gegensatz zu den bestehenden Einrichtungen seines Landes, eine übermoderne Richtung, für die alles Klassische wenig bedeutete. Fast dreißig Jahre zählte Schiller, als ihm aufging, wieviel er da versäumt hatte. Noch konnte er nicht ermessen — er wagte es auch noch nicht —, daß ihm diese schier ungewollte Modernität mitten unter den Zahlreichen, die ihr Latein und ihr Griechisch auf der Schule gelernt und in ihr späteres Leben hinübergerettet hatten, eine auch fördernde Ausnahmestellung sicherte. Als Schiller im Sommer 1788 zusammen mit den Schwestern Lengefeld in Rudolstadt sich aufhielt, begann er mit wildem Eifer nachzuholen, was er versäumt hatte. Schon einige Monate früher huldigten seine „Götter Griechenlands" der griechischen Antike so unbedingt, daß ärgste Überspannung sich ergab. Bettelarm erscheint er sich, erscheint ihm der Dichter seines mechanisierten Zeitalters, weil die Poesie aus dem Leben geschwunden ist, die einst es umgab. Etwas Menschenverwandtes in der Natur schuf damals den Menschen Freude; Beseelung der Natur waltet ja in den Mythen der Griechen. Und so sentimentalisch — wie Schiller selbst es später nannte — sehnt er sich in den „Göttern Griechenlands" nach den Vorstellungen griechischer Mythologie, daß er klagen kann: „Traurig such' ich an dem Sternenbogen, Dich, Selene, find' ich dort nicht mehr; Durch die Wälder ruf' ich, durch die Wogen, Ach! sie widerhallen leer!" Ist es nicht vielmehr Zugeständnis, daß ihm nicht geschenkt war, was als selbstverständlichen Besitz Goethe besaß, die Kraft, sich durch Naturbeseelung eine neue Mythologie, unabhängig von der Antike, zu schaffen? Goethe nährte diese Kraft, indem er sich als Forscher in die Natur versenkte. Ungefähr zur selben Zeit sprach Goethe aus, daß er in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes schaue und seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser erkenne. Ihm fiel es nicht bei, die Natur zur knechtischen Dienerin des Gesetzes der Schwere herabzudrücken und sie dem toten Schlag der Pendeluhr gleichzustellen.



229. Kupferstich von Chodowiecki zu Vossens „Luise"

Allein gerade weil Schiller nun mit dem unbedingten Streben, das seinem Wesen entsprach, die Antike und ihre Weltschau zu erobern suchte, überholte er auf solcher Bahn sogar



„Himmel! was Komt da für ein Gesindel? – Halt, Paſſagiere! – –
Keiner paſſiret mir durch, eh' er den Paſs mir gezeigt.“

230. Satirischer Kupferstich auf den Xenienkampf.
Aus „Trogalien zur Verdauung der Xenien, Kochstädt, zu finden in der Speisekammer 1797.
(Nach Neubert, Goethe und sein Kreis)

Goethe. Selbst die Erkenntnis, daß ihm als modernem sentimentalischem Dichter neben der naiven Antike beträchtliches Eigenrecht zustehe, hinderte ihn nicht, noch viel mehr als Goethe antike Anschauungen in Dichtung hineinzutragen. Nicht bloß in den „Göttern Griechenlands“, noch viel später in der Ballade „Hero und Leander“ häuft Schiller Anspielungen auf antike Mythe und Sage derart, daß eine Nachwelt, der dies Gebiet ferner und ferner rückt, vor mehr als einem Rätsel steht und nach dem Deuter ruft. Es wird ihm zum gegebenen Brauch, antike Ausdrucksweise und antike Rhythmen auch dann zu wahren, wenn er seinem Zeitalter das Nächstliegende weist. Nachdem Goethe in den Epigrammen aus Venedig das Distichon Martials benutzt hatte, mochte es naheliegen, die „Xenien“ gleichfalls in Distichen abzufassen, wenn auch die Prosa, der hier das Leben schwer gemacht wurde, zuweilen so hart mit der edeln künstlerischen Gestalt zusammenstieß, daß Hexameter und Pentameter ins Grotesk-Parodistische gerieten. Allerdings kam der Gegensatz zwischen den beiden Versen des Distichons ebenso wie der Gegensatz zwischen den beiden Hälften des Pentameters der antithetischen Weltbetrachtung und Ausdrucksweise Schillers so entgegen, daß sein Distichon weit besser die spitze Schärfe gewann, die hier unentbehrlich war, als das Goethes. Überhaupt steigert sich in den „Xenien“ Schiller weit glücklicher als Goethe zu kunstvollem Gestalten. Es ist abermals bezeichnend, daß diese Kunst ihre Höhe in der Nachbildung der „Nekyia“ der Odyssee ersteigt. Schiller durfte Teile dieser Gruppe von „Xenien“ wie „Shakespeares Schatten“ in seine Gedichte aufnehmen, ohne eine Anleihe bei Goethe machen zu müssen.

Auch die Elegie erobert sich der Wunsch Schillers, nun ganz des antiken Ausdrucks sich zu bemächtigen. Sie dient ihm gleich dem Epigramm, die Ergebnisse seiner großen Abhandlungen in kunstvoller Gestalt dem Deutschen ans Herz zu legen. Schon der Musenalmanach, der die „Xenien" brachte, nutzte das Distichon nicht nur zum Kampf gegen Widersacher oder zu einer persönlichen Huldigung, die dem oder jenem wahrhaft Großen mitten zwischen Stachelversen und mit der Absicht, die Angegriffenen um so mehr zu demütigen, dargebracht wurde. Goethe wie Schiller schlossen in die beiden Verse des Distichons, zuweilen auch in mehrere Distichen weisheitsvolle Bekenntnisse ein. Die „Votivtafeln" Schillers, die „Vier Jahreszeiten" Goethes enthalten jetzt solchen bejahenden Bestand des Xenienalmanachs. Auch hier bezeugt sich Schillers ungemeine Kunst scharf-zugespitzt antithetischer Formung des Gedankens. Auf kleinsten Raum zusammengedrängt ist, was in den großen Abhandlungen die Weltschau, das Lebensgefühl und die ethischen und ästhetischen Wertmaßstäbe Schillers bezeichnet. Die Elegie „Der Spaziergang" greift weiter aus, setzt aber auch nur in eine Gedankenfolge, die in einem Wanderer freie Landschaft und Stadt wecken, um, was als das notwendige Nacheinander im Werden der Menschheit sich dem Geschichtsphilosophen Schiller ergeben hatte. Nicht mehr wie einst in den „Künstlern" wagt — und er tut recht daran — Schiller, werdende Ergebnisse seines Denkens gleich in Verse zu bringen. Ein Reifer arbeitet jetzt mit dem Schatz, den er sich in jahrelanger Mühe erworben hat. Stark fühlbar wird im „Spaziergang" das Bedürfnis Schillers, etwas von Goethes Gegenständlichkeit hinzuzugewinnen, mehr noch in „Pompeji und Herkulanum". Ist dort trotz allem Bezug auf nächstliegende Zeitvorgänge das antike Gewand gewahrt, wo vom Leben und Treiben der Menschen zu reden ist, so gibt „Pompeji und Herkulanum" vollends ein Bild des Alltags der Antike. Es ist, als habe Schiller selbst mitten zwischen den Überresten der beiden



231. Holzschnitt von Neureuther zu Schillers „Glocke"



232. Holzschnitt von Neureuther zu Goethes Zauberlehrling

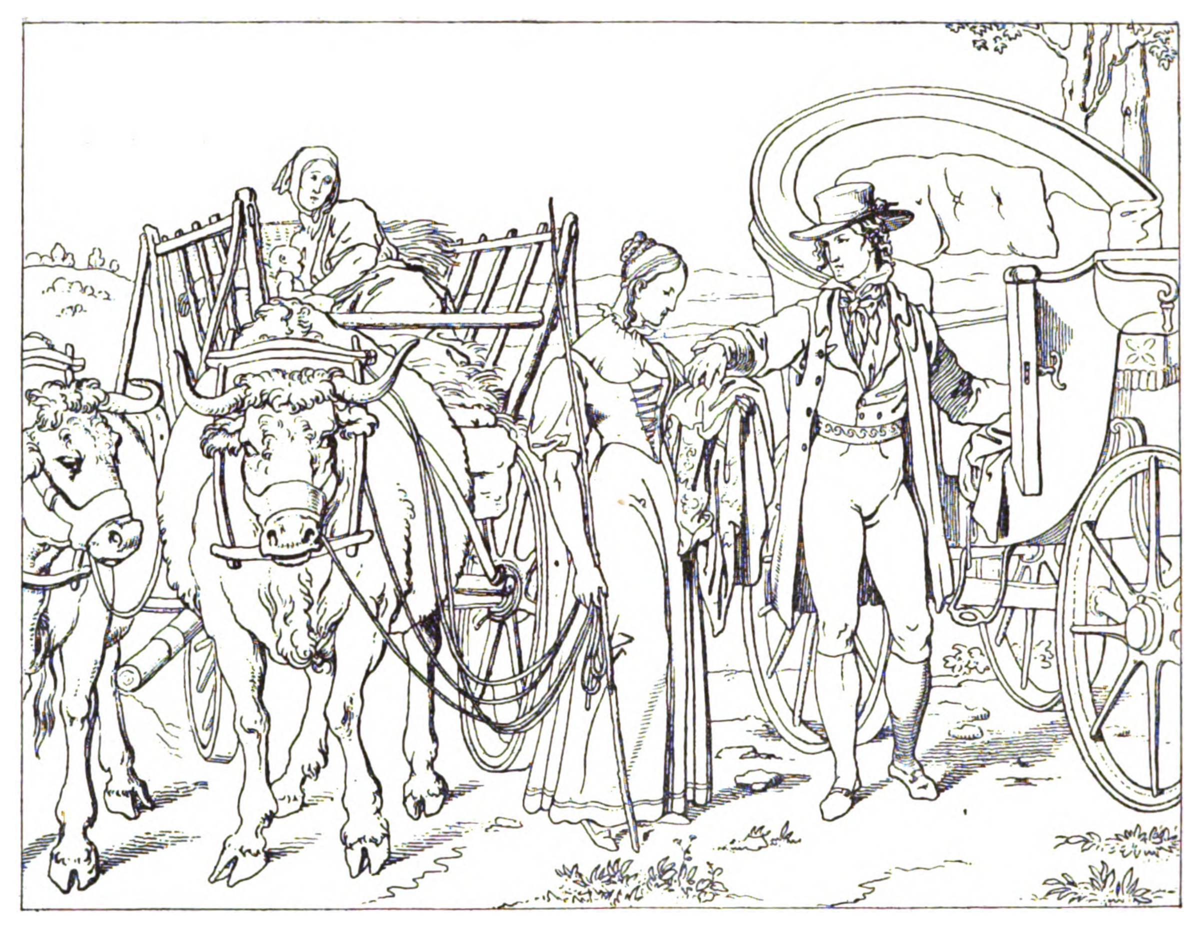
Orte gestanden, in dem Augenblick, der sie ans Tageslicht brachte. Unmittelbar wetteifert Schiller mit dem Dichter der „Elegien" aus Rom; wie fast immer zeichnet er mit überraschender Echtheit, was er nie gesehen hat, dank einer Gabe, die sich schon in „Fiesko" und noch in „Tell', bewährt.

Im Fortschreiten macht Schiller antiken Stoffen die rauschende Musik seiner großen Reimstrophen dienstbar und schafft „Kassandra" und „Das Siegesfest". Unmittelbarer hatten in verwandter Form die „Klage der Ceres" und das „Eleusische Fest" gleich den „Votivtafeln" und dem „Spaziergang" die ihm wichtigsten Ergebnisse seiner philosophischen Selbstbesinnung in allgemeinverständlicher Sprache und in eine bestrickende künstlerische Gestalt umgesetzt, viel erfolgreicher als noch kurz vorher das tiefsinnige Bekenntnis und starkgefühlte Bild seiner heiligsten Anliegen, „Das Ideal und das Leben". Plastischer wird allmählich seine Wortkunst und dank solchem Gewinn auch dem Unvorbereiteten zugänglicher. Bis endlich die „Glocke" ein Höchstes von Volkstümlichkeit erreicht (Volkstümlichkeit im Sinn des Dritten Stands), nicht ohne Zugeständnisse an die Menge, die von den Romantikern scharf gerügt wurden. Plastische Ausprägung der Grundgedanken seiner Weltanschuung bieten auch die Balladen. Zu schroff hatte Schiller die Dichtung Bürgers abgelehnt, als daß seine eigenen Balladen nicht ganz andere Wege hätten einschlagen müssen. Das Dämonische der Natur und dessen Ausdruck in der Landschaft lagen ihm von vornherein nicht. Hätte Goethe seine Absicht durchgeführt und den Stoff der „Kraniche des Ibykus" zu einer Ballade genutzt, der racheheischende Kranichzug wäre nicht wie bei Schiller nur ein Stück Bühnendekoration geblieben. Schiller sieht die Dinge zu verstandesscharf; sie werden ihm nur zu sittlich gefaßten Symbolen. Zwar gibt damals auch der „Zauberlehrling" das betörende Weben eines Naturzaubers auf, wie es in Goethes ältern Balladen waltet. Die Sachlichkeit des „Getreuen Eckart", der „Wandelnden Glocke" und des „Totentanzes" gewinnt (1813) nicht die ganze Stimmungskraft von einst. Desto mächtiger entfaltet sich in den beiden Dichtungen vom Juni 1797 Lockendes wie Vernichtendes einer höhern Welt,



Vorderseite. Links: Hermann und Dorothea am Brunnen.
Rechts: Hermann geleitet Dorothea, die sich ihres Unfalls wegen auf ihn stützt, ins Haus seiner Eltern.
Holzschnitte von Ludwig Richter.

Rückseite. Oben: Hermanns und Dorotheas erste Begegnung.
Unten: Der bekümmerte Hermann mit seiner Mutter unter der Linde.
Umrißstiche von Joseph Führich.






Digitized by Google

die über die Grenzen unserer Sinne weit hinausreicht: in der „Braut von Korinth" und in „Gott und die Bajadere". Hier Indisches, gesehen in den Formen der Antike, dort das ungehemmteste Bekenntnis des Goethe, den man einen Heiden genannt hat, „hellenistisches" Trotzen gegen den „Nazarenismus", zu Gunsten des bunten Gewimmels der alten Götter gegen den Glauben, der einen Unsichtbaren im Himmel und einen Heiland am Kreuz verehrt. Weiter waren selbst Schillers „Götter Griechenlands" nicht gegangen.

Hier verknüpfte sogar Goethe Antike mit der an sich ganz unantiken Form der Ballade. Schiller machte das jetzt gern, suchte aber im „Kampf mit dem Drachen", im „Grafen von Habsburg" und in einigen andern Balladen auch das Mittelalter auf. So meint es die „Jungfrau von Orleans", wenn sie sich eine „romantische Tragödie" nennt, ohne freilich diesen Ausdruck im strengen Sinn einer wenig späteren Zeit zu nehmen.



233. Christiane Neumann-Becker (Goethes Euphrosyne). Silberstiftzeichnung im Goethe-Nationalmuseum, Weimar

Während Schiller in den Elegien und Balladen sich goethisch erzieht, rücken neue Elegien Goethes wie „Alexis und Dora" oder „Euphrosyne" von der Haltung seiner älteren Elegien ab. Sie weisen einen Goethe, der sich seiner Neigung zum Sentimentalischen bewußt geworden ist und ihr Raum gibt. Als ob angesichts der Worte, die in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" über und gegen das Kaltteilnahmlose naiver Dichter und zu Gunsten des lebhaftern Miterlebens sentimentalischer vorgebracht sind, Goethe nun beweisen wollte, auch er vermöge tiefinnerliche Aufgewühltheit sei's in andern, sei's in sich selbst durchzuleben und ihr Wortausdruck zu leihen. Der Schluß von „Alexis und Dora", die Gefühlserschütterung, die zuletzt in „Euphrosyne" das Ich des erzählenden Dichters packt und ihn zusammenbrechen läßt, künden an, was sich bald noch stärker in Goethes Versen betätigen soll: Breithin strömen Worte schmerzlichster Klage, Seelenleid gewinnt immer neue Ausdrucksmöglichkeiten, unermüdlich dreht sich peinvolle Betrachtung um die eine Stelle, an der das Schicksal zerstörend in das Leben eingegriffen hat. Viel weniger Worte stehen in solchem Augenblick Tasso zu Gebot. Ist das nicht Wettbewerb mit Schillers erlesener Kunst, aus Leid, aus „pathos" — wie der Grieche es nannte — die Macht des Worts erstehen zu lassen? Und widerspricht es nicht der gewohnten Künstlerhaltung Goethes, hat er es nicht mit der Zeit wieder aufgegeben, läßt er nicht die Dichtungen unvollendet liegen, in denen er sich dies gestattet? Neben der „Natürlichen Tochter" weist besonders das Bruchstück „Pandora" solche Steigerung der Klagerede. Minder stark waltet sie in den Versen, die später wenig verändert den Anfang des dritten Aufzugs des zweiten Teils von „Faust" bilden sollten, in dem Drama „Helena", dem dritten Versuch Goethes aus der Zeit um 1800, eine große Tragödie zu gestalten. Der antike Stoff, noch mehr die strenge antike Form mochte da hemmen, daß sich entfalte, was in seinem Wesen sentimentalisch und also modern war.

Wenn Helena zum ersten Mal wieder das Königshaus zu Sparta betritt und das Schreckgebild der Phorkyas sich ihren Augen weist, stürzt sie nicht mit erregter Klage zurück zu ihrem Gefolge. Nur „mit

Taschenbuch
für
1798.

Herrmann und Dorothea
von
J. W. von Göthe.

Berlin
bey Friedrich Vieweg dem älteren.

234. Titel des Erstdrucks von Goethes Hermann u. Dorothea

heftigen Schrittes Regung" und mit „edlem Zürnen, das mit Überraschung kämpft", kommt sie wieder ans Tageslicht. Und „bewegt", aber auch gefaßt beginnt sie ihre Rede:

> Der Tochter Zeus' geziemet nicht gemeine Furcht,
> Und flüchtig-leise Schreckenshand berührt sie nicht;
> Doch das Entsetzen, das, dem Schoß der alten Nacht
> Von Urbeginn entsteigend, vielgestaltet noch
> Wie glühende Wolken aus des Berges Feuerschlund
> Herauf sich wälzt, erschüttert auch des Helden Brust.

Und am Ende ihrer Rede bezeichnet sie mit aller Deutlichkeit die Aufgabe, die sich ihr, der Herrin, stellt: „Auf Weihe will ich sinnen, dann gereinigt mag Des Herdes Glut die Frau begrüßen wie den Herrn."

Ganz so wahrt in den beiden Hexameterdichtungen „Hermann und Dorothea" (1797) und „Achilleis" der Ausdruck des Gefühls eine gemessene und strenge Form. Sie sind die eigentliche Frucht alles Sinnens über das Wesen der Epik vom Ende des Jahrhunderts. Wie sehr sich Goethe den Forschungen Wolfs verpflichtet fühlte, als er „Hermann und Dorothea" schuf, bezeugt die Elegie gleichen Titels, die etwas wie einen Prolog zu dem epischen Gedicht darstellt. Wolf erscheint hier sogar vor Voß.

Homerisch stilisiert Goethe wie Voß deutsches Familienleben. Voß' „Luise" nimmt der Idylle Goethes viel vorweg. Allein an wichtigster Stelle scheidet sich Goethe von Voß. Er hebt die Kleinwelt, die er zeichnet, empor in eine Schicht des Schönen. Er meidet durchaus, den Anschein einer Parodie durch den Gegensatz der Alltäglichkeit der Gegenstände und des für deutsche Ohren immer feierlich klingenden Hexameters zu wecken. Voß drängt es zu Versen voll norddeutschen Behagens an den gewohnten Genüssen der Tafel. Er kostet sie aus, indem er sie im bemessenen Gang des Hexameters vorträgt:

> Waren nicht jung die Erbsen und frisch und wie Zucker die Wurzeln?
> Und was fehlte dem Schinken, den Heringen oder der Spickgans?
> Was dem gebratenen Lamm und dem kühlenden rötlichgesprengten
> Kopfsalat?

Goethe schenkt, wenn er Verwandtes versucht, dem innern Auge ein farbenfroh schönes Bild:

> Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines,
> In geschliffener Flasche auf blankem zinnernem Runde,
> Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins. —
> Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohnten,
> Runden, braunen Tisch, er stand auf mächtigen Füßen.

Mag homerische Dichtung es nicht scheuen, die Bräuche des Essens und Trinkens mit allem Realismus zu bezeichnen, auch sie neigt dann zu einer Gestaltung von Schönem. Das bezeugen die Verse des 11. Gesangs der Ilias, die berichten, wie Hekamede Weinmus mengt. Goethe ist also homerischer als Voß, auch wenn er vom Anschirren der Pferde erzählt. Ihm widerstand das philisterhafte Behagen, mit dem der Dichter der „Luise" auch sonst Verse für Tafelfreuden schmiedete. Am 10. November 1797 spottete Goethes Brief an Schiller über „die poetische Begeisterung" der Verse von Voß:

> Dichtgedränget Mann und Weib — Wie den Fuchs die Grube
> Pflegen wir mit Punsch den Leib: — Wärmet uns die Stube.

In bewußtem Gegensatz zu solchem Sang dichtete Goethe seine geselligen Lieder, Schiller seine Punschlieder. Goethes satirische „Musen und Grazien in der Mark" entstammen demselben Gegensatz zu norddeutsch philisterhafter Freude am Kleinlichen der Alltagsfreuden.

Veredlung des Alltags, also Steigerung der Kultur des Lebens wird von Goethe noch weit unbedingter in zugleich homerischer und idyllenhafter Darstellung der deutschen Familie erstrebt als von Voß. Unbedingter auch als in den Familiendramen des Zeitalters. Iffland war dem Deutschen durch das Anheimelnde, das in seinen Stücken die Lebensgebräuche des deutschen Bürgertums gewinnen, lieb geworden. Das Verhältnis von Eltern und Kindern, wie er es faßt, trägt immer noch die Züge, die vom bürgerlichen Drama Lessings und des Sturm und Drangs vorgezeichnet worden waren. Nur ist es aus dem Gebiet des Tragischen ins eingezwängt Häusliche versetzt. „Hermann und Dorothea" übernimmt diesen Lieblingsstoff des Zeitalters und adelt ihn, weiht ihn durch die Größe des Stils. Aus Goethes eigenem Erleben konnte, was Hermann mit seiner Mutter verbindet und was ihn zu seinem Vater in Gegensatz bringt, reicher und lebensvoller ausgestaltet werden. Allein entscheidend für das Gelingen des Versuchs, Ifflandisches auf die Höhe großzügiger Kunst emporzuheben, war neben dem homerischen Gewand noch der Rahmen, in den die Dichtung hineinversetzt wurde, war der Hintergrund, den ihr Goethe gab.

Nicht was jeden Tag in einer deutschen Familie sich abspielen kann, geht hier vor. Von Voß wie von Iffland scheidet sich Goethe am wirksamsten, indem er sein Werk in einem ungewöhnlichen Augenblick einsetzen läßt, der von vornherein den Beteiligten etwas seelisch Gesteigertes schenkt, sie von dem Unzulänglichen des Alltagslebens entfernt. Schon die Stoffquelle sicherte das. G. G. Göckings „Emigrationsgeschichte von denen aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen und größtenteils nach Preußen gegangenen Lutheranern" (1734) zeichnete bis in kleine Einzelheiten der Dichtung Goethes den Ablauf der Handlung vor. Nicht ein Werk frei gestaltender Phantasie ist „Hermann und Dorothea". Vielmehr hat es die Notwendigkeit eines Vorgangs, der durch geschichtliche Quelle bezeugt wird. Ein ungewöhnliches Schicksal ersteht den Menschen der Dichtung, zugleich aber, was — hier meldet sich das eigentlich Goethische an — in schweren Zeitläufen, die den Menschen von seiner Heimatscholle vertreiben, immer wieder sich abspielen kann. Aus einer Gegenwart, die auf die Urzustände der Menschheit wie auf etwas Längstüberwundenes zurückblickt, erstehen dann wieder Erlebnismöglichkeiten, wie sie einst den Wandervölkern zukamen. Doch gerade weil dergestalt uralt Typisches sich von neuem durchsetzt, kann der Vorgang auch in eine Welt übertragen werden, die von der Quelle weit abliegt. Goethe schenkte seinem Werk nicht nur stärker Lockendes vom Standpunkt des Augenblicks, indem er den Vorgang zu einem Ergebnis der Französischen Revolution machte. Mehr vielleicht, als er selbst ahnte, gab er ihm weltgeschichtlichen Wert.

Hier zum erstenmal im Zeitalter des deutschen Klassizismus trägt Weltgeschichte aus nächster Umwelt eine Dichtung. Sogar „Minna von Barnhelm" hatte sich begnügt, eine Nebenwirkung des Siebenjährigen Kriegs darzustellen, war nicht an die tiefnachwirkenden Folgen des Kriegs oder gar an ihn selbst herangegangen. Goethe weist auch nur aus der Ferne auf die Ereignisse der Französischen Revolution hin, aber er zeigt Zusammenhänge auf, die zwischen ihr und den Geschicken deutschen Lands walten. Gerade weil er das Typische stark heraushebt (so stark, daß mitunter Biblisches anklingen kann), gewinnt er diesmal endlich einen Standpunkt, von dem aus das Kleinliche verschwindet, das er bisher allein hatte sehen wollen, wenn er von der großen Zeitbewegung redete. So konnte sein Werk noch mehr gewinnen, was es von Voß' „Luise" trennt. Ungemeines sollte es vorführen. Dies Ungemeine wird gesichert durch den gewaltigen weltgeschichtlichen Hintergrund.

Selbst der Hexameter weicht in der Richtung nach dem Großen und Bedeutsamen ab von dem Hexameter des „Reineke Fuchs". Er gibt das Spielende und Hüpfende auf, schreitet





235. Holzschnitt zu Goethes „Reineke Fuchs" von Walter Klemm (1916)

gemessener dahin. Und streng klassisch ordnet sich das Ganze in neun Gesänge, deren jeder den Namen einer Muse trägt. Der fünfte Gesang hat fühlbar die Bedeutung einer Mittelachse. Hermann macht sich mit Pfarrer und Apotheker auf den Weg zu Dorothea. Alles Vorhergehende ist Vorbereitung, alles Folgende ist Ergebnis dieser Wendung.

An die nächste deutsche Umwelt wendet „Hermann und Dorothea" Homerisches, mehr noch als der Verdeutscher Homers. Gewahrt bleibt nur die Grenze, die das Werk von schwerer epischer Prägung trennt, die Grenze, die dem Häuslich-Idyllischen noch unbeengten Raum gewährt. Goethe selbst nannte sich im Hinblick auf die Dichtung einen Homeriden im Sinn F. A. Wolfs. Er verfiel aber nicht der Selbsttäuschung, das Große und Bedeutsame, das er in „Hermann und Dorothea" hineingesenkt hatte, mache dies epische Gedicht wirklich zu einem Werk im Stil der homerischen Gedichte. Er wollte dies Echthomerische, das ihm während der Arbeit immer greifbarer geworden war, indes nur in bedingter Weise ihr zugewiesen werden konnte, noch unbedingter durchsetzen. Und er begann die „Achilleis".

Sie sollte die Lücke ausfüllen, die zwischen dem Schluß der Ilias und dem Fall Trojas klafft. Der Gedanke wurzelt in den Erwägungen, die durch Wolf und durch dessen Gefolge, zumal durch die Brüder Schlegel, angeregt worden waren. Tatsächlich widerspricht es dem Geschlossenen und in sich Abgerundeten der Ilias wie der Odyssee, schlechthin eine Ergänzung vornehmen zu wollen. Doch damals war in Goethes Augen die Kunstform der homerischen Gedichte durch Wolf entwertet. Er war wie die beiden Schlegel überzeugt, Epos sei nichts Einheitliches, beginne in der Mitte und könne ebenso in der Mitte aufhören, Episode reihe sich an Episode. So lasse sich leicht eine neue Episode anreihen, könne am Ende der Ilias die Erzählung gleich weiterlaufen.

Wirklich meinte Goethe, nur die ihm geläufige Melodie der Ilias weitertönen zu lassen, indem er unmittelbar da begann, wo die Ilias schließt. Er wollte nichts anderes leisten als eine möglichst getreue Wiederaufnahme homerischen Erzählens. Doch schon in diesem einen Gesang — mehr kam nicht zustande — trat an die Stelle beabsichtigter Nachbildung etwas recht unhomerisch Goethisches von deutscher Gefühlsprägung. Das Bruchstück hat zum Mittelpunkt der Pallas Liebe zu Achill. Dieser Liebe zieht Goethe feste Grenzen, nicht etwa nur im Sinn der homerischen Überlieferung. Er war sich sicherlich bewußt, ganz aus dem Fahrwasser großen Stils herauszukommen, wenn er hier nicht wahrte, was von seiner Athene selbst klar und unzweideutig in die Worte gefaßt wird: „Ich hätte mich ihm verbunden in Lieb' und Umarmung, Könnten Tritogeneien die Werke der Kypris geziemen." Dennoch spielt überall in der „Achilleis", wo diese willig gebändigte Liebe zu Wort kommt, ein Gefühl hinein, das inniger ist als in irgendeiner homerischen Darstellung der Bande zwischen Göttern und Menschen. Wenn im ersten Gesang der Ilias Athene vor Achill hintritt, ihn zu bitten, daß er



Hermann und Dorothea. Gemälde von Oldach.
Hamburg, Kunsthalle.



Graf Eckard von Meißen



Reglindis



Wilhelm von Kamburg

236—238. Stifterbildnisse aus dem Dom zu Naumburg (Phot. Kunsthist. Inst. Marburg)

nicht sein Schwert gegen Agamemnon zücke, sagt die Dichtung selbst, sagt auch Athene, Hera sende sie, die in gleichem Maße Achill und Agamemnon liebe und sich um sie sorge. Nur ganz wenig wärmer klingt Athenes Ausdruck, wenn sie am Anfang der Odyssee ihr Mitleid mit dem Schicksal des Odysseus bezeugt. Schon das Formelhafte, auf oft gebrauchte Wendungen Zurückgreifende der Sprache Homers läßt den Eindruck eines so innigen Anteils nicht aufkommen, wie ihn der Athene Worte bei Goethe immer wieder wecken. Etwas Tiefererregtes und Tiefererregendes tönt mit, mag Athene des frühen Todes gedenken, der das Schicksal Achills werden soll, oder mag sie (in der Gestalt eines Sohnes von Nestor) ihrem Liebling ausmalen, wie „entzückt" einst der Seefahrer das „herrliche Mal des einzigen großen Peliden" begrüßen werde, „den so frühe der Erde der Moiren Willkür entrissen". Noch was auf ersten Blick die strenge Sachlichkeit Homers zu wahren scheint, wird von Gefühlswärme durchdrungen und erweicht, wie es bei Homer nicht denkbar wäre. Auch die Sätze Athenes, die sagen, wie Achills frühes Hinscheiden für alle Zeiten sich in den Menschen spiegeln werde:

> Köstliches hast du erwählt. Wer jung die Erde verlassen,
> Wandelt auch ewig jung im Reiche Persephoneias,
> Ewig erscheint er jung den Künftigen, ewig ersehnet.
> Stirbt mein Vater dereinst, der graue reisige Nestor,
> Wer beklagt ihn alsdann? und selbst von dem Auge des Sohnes
> Wälzet die Träne sich kaum, die gelinde. Völlig vollendet
> Liegt der ruhende Greis, der Sterblichen herrliches Muster.
> Aber der Jüngling fallend erregt unendliche Sehnsucht
> Allen Künftigen auf, und jedem stirbt er aufs neue,
> Der die rühmliche Tat mit rühmlichen Taten gekrönt wünscht.

Schiller sagt Homer wie Shakespeare nach, daß sie kalt und unempfindlich weiterschreiten, wo das Herz gern stillstünde. Goethe verzichtet zwar homerisch auf jeden Ausdruck des Gefühls, das in dem Dichter selbst durch diesen oder jenen Augenblick seines Berichts erweckt wird. Aber was bei Homer nur ganz vereinzelt ertönt, wenn etwa Athene von Odysseus meldet, er sehne sich, auch nur den Rauch von seiner Heimaterde aufsteigen zu sehen, gewinnt in der

„Achilleis" eine verstärkte Ausdrucksform, die dem Gefühl nicht nur neuerer Zeit, die vor allem dem Gefühl des Deutschen entspricht. Deutsche Kunst gibt schon sehr früh dem Antlitz Züge, die ein innigeres Erleben verraten. Wenn etwas deutsche Gesichter in mittelalterlicher Kunst von den nächstverwandten Werken des Auslands trennt, so ist es das Gemüt, das sich in ihnen kundgibt. Ein Bedürfnis, den Menschen durch solche Züge näherzurücken, ihn nacherlebbarer zu machen, wirkt sich aus. Das bezeugen die Gesichtszüge der Stifter des Naumburger Domes. Deutsche Dichtung, die ihre ersten Versuche wagte, Antikes sich mundgerecht zu machen, treibt dies Annäherungsverfahren bis zur Parodie. Hofmannswaldau läßt mitunter (etwa wenn er „Den aus dem Himmel verbannten Cupido" zeichnet) für unser Gefühl die Frage offen, ob er schon wie die spätere tragikomische Romanze oder wie Blumauer durch Travestie Gelächter wecken will oder ob es ihm nur darum zu tun ist, antike Götterwelt in ein Licht zu setzen, das dem Deutschen sie wie etwas Vertrautes erscheinen läßt. Wenn Moscherosch Anakreontisches umdichtet und seine Venus „ein hand voll Ruten" nimmt und dem ungeratenen Sohn Cupido droht: „Wart ich will dich bringen fort, Daß dir soll der Hinder bluten", dann denkt er nicht an Travestie. Er drückt nur aus, was in geläuterter Gestalt der deutsche Klassizismus in dem Augenblick letzter und unbedingtester Annäherung an die Antike (das ist Goethes „Achilleis") immer noch wahrt: das deutsche Bedürfnis, nicht nur in hoheitvoller Gebärde, auch in Kundgabe eines lebendig mitfühlenden Gemüts das Menschliche sogar der Antike zu kennzeichnen. Wären die Vorgänge der „Achilleis" selbst minder verschieden von den Krieg- und Wanderfahrtstimmungen homerischer Dichtung, die Gemütbekenntnisse Athenes genügten, das gründlich Unhomerische dieses Werks zu erweisen.

2. Hölderlin

Gering ist die Zahl der Dichter und der Dichtungen, die gleichzeitig mit Goethe und Schiller der antiken Form sich nähern. Wilhelm Schlegel, ein Meister der Versgestaltung, beweist auch, wie sicher er mit schwierigen antiken Metren hantieren kann. Was er da schafft, ist mehr Kunsthandwerk als Kunst. Friedrich von Matthisson, nur wenig jünger als Schiller, in Magdeburg geboren, griff zuweilen sogar zu den horazischen Odenformen. Der Apparat antiker Vorstellungen war ihm geläufig: Melpomene, Aurora, die Horen oder Plato oder Rom und Athen. Das Neue, das er zu bringen hatte, lag an anderer Stelle; es waren Landschaftsstimmungen, vorgetragen in einer Sprache, die in ihrem Flusse, aber auch in der Architektonik des Stimmungswechsels mit der Musik glücklich wetteifert. Schiller deutete in einer ausführlichen Besprechung die Wortkunst Matthissons; er mochte etwas ihm selbst Verwandtes in ihr verspüren. Sicherlich baute er gern auf Matthissons Kunst weiter, wenn er Schweizer Landschaft in Worte umzusetzen hatte. Matthisson freilich hatte diese Landschaft selbst gesehen, erfühlt und für sie Verse gefunden, die nach ihrer ganzen Prägung etwas Neues und von der vielgestaltigen Landschaftslyrik des 18. Jahrhunderts noch nicht Erreichtes darstellen. Die Frühromantik spottete über die preziöse Landschaftspinselei Matthissons; dennoch lernte romantische Landschaftsdichtung manches von ihm. Gewiß regte Matthisson auch den einen und einzigen Großen an, der im Zeitalter des deutschen Hochklassizismus wie Goethe und Schiller antike Form und ein Wiedererwecken antiken Lebensgefühls vertritt und zugleich über Goethe und Schiller hinausdringt: Friedrich Hölderlin.

Eine Persönlichkeit von Herders Wucht bleibt in Versen, die am Ende des Jahrhunderts antike Kunstgestalt und Leben der Gegenwart verbinden, immer noch so sehr im Bereich Goethes und Schillers, daß nur feinfühlige Abwandlungen ihres Dichtens sich ergeben. Man möchte meinen, nicht Herder, son-



dern Goethe und Schiller selbst vor sich zu haben. Auch Hölderlin schmiegt sich zuweilen dem Vorbild zumal Schillers eng an; aber bald wirft er alle selbstgewählten Fesseln von sich und gewinnt einen Ton, der vorher noch nie erklungen war; wo er seitdem bei anderen erklingt, gemahnt er an Hölderlin.

Ein Einsamer und ein Unglücklicher, bleibt Hölderlin in der kurzen Zeit seines Wirkens fast unbeachtet, versinkt früh in Geistesumnachtung und geht nach langen Jahrzehnten solcher Erkrankung erst 1843 aus der Welt. Damals lag nur die recht unzulängliche Sammlung seiner „Gedichte" vor, die spät genug, 1826, von Uhland und Schwab besorgt worden war. Bald nach seinem Tode machte die Ausgabe von 1846 sein Schaffen in größerem Umfang bekannt. Seitdem wuchs das Verständnis für den Menschen Hölderlin und für sein trauriges Schicksal, doch der Künstler Hölderlin wurde nur in jüngster Zeit verstanden. Seine reifsten Gestaltungen galten noch vor kurzem für Werke aus der Zeit beginnender Umnachtung seines Geists. Die Spätkunst Hölderlins ist nach dem Weltkrieg durch die Gesamtausgabe Norbert von Hellingraths zum erstenmal ganz zugänglich gemacht und rechter Würdigung zugeführt worden. Mehr und mehr wird jetzt Hölderlin zum Liebling der Jugend. Man meint in seinen Dichtungen anzutreffen, was dem Zeitgefühl des Augenblicks entgegenkommt und zu Selbstbesinnung gereichen kann. Als einer der ersten hatte Nietzsche, mit Hölderlin mannigfach innerlich verwandt, ein Einsamer wie Hölderlin, ihn begriffen. Das neue Verhältnis, das die Gegenwart zu Hölderlin erobert, ist zugleich eine der starken Nachwirkungen Nietzsches.

Der jetzt hell aufflammende Enthusiasmus für Hölderlin sollte nicht übersehen, daß ein trauriges Schicksal verhindert hat, Hölderlins Schaffen ein Ganzes von innerer Geschlossenheit werden zu lassen. Zum guten Teil liegen nur mächtige Bruchstücke vor, Trümmer, die etwas Gewaltiges ahnen lassen. Noch ist sogar eindringliche Forschung nicht zu einwandfreier Deutung des Dichters und seiner Werke gelangt. Starke Gegensätze stoßen aufeinander. Das Wesen seiner Geisteshaltung wird von den einen so, von den anderen anders gedeutet. Minder belangreich ist die Frage, die immer wieder aufgeworfen wird, ob er für einen Romantiker gelten darf oder nicht, von entscheidender Wichtigkeit dagegen, ob er wie Goethe und Schiller, wie auch der größte Teil der Romantiker, nahe verwandt ist dem Werden deutscher idealistischer Philosophie, das rings um ihn sich abspielt, oder ob vielleicht gerade das Eigene und die wahre Voraussetzung seiner Größe in voller Abkehr von der Zeitphilosophie und in einem bewußten Irrationalismus beruhen.

Im Gegensatz zu Schiller wird Hölderlin in seiner Jugend auf dem altbewährten Bildungsweg Schwabens der Antike von Anfang an nahegerückt. Seine Jugendgenossen sind die zwei, die auf Kants Boden die kühnsten metaphysischen Bauten errichteten, Schelling und Hegel. Die schweren Denkfragen, die den beiden schon in der Frühzeit sich aufdrängen, sind ihm geläufig. Gleich ihnen setzt er sich mit Kant und Fichte auseinander und strebt nach einer Weiterbildung der deutschen idealistischen Philosophie. Seine Terminologie wagt sich kühn vor. Manche sind bereit, in Hölderlin nicht bloß den hilfsbereiten Genossen des jungen Schelling und des jungen Hegel zu sehen, ihn sogar zu ihrem geistigen Führer zu machen. Mindestens bedeutet für Hegel damals die Antike ebensoviel wie für Hölderlin, und beachtenswert bleibt, daß Schelling später durch die Wendung von seiner Naturphilosophie zu seinem transzendentalen Idealismus sein Weltbild ebenso im Ästhetischen gipfeln läßt wie Hölderlin. Andere erblicken in all der Mühe, die von Hölderlin einer tiefgrabenden, philosophisch gerichteten Selbstbesinnung zugewandt worden ist, nur widerwillige Auseinandersetzung mit etwas Wesensfremdem. Hölderlins Gaumen wehre sich gegen die Kost, die ihm da sich bietet. Selbstbefreiung und Selbsterlösung sei es, daß er sie eines Tages von sich weist. Nun habe er alles Hemmende beseitigt, das sogar dem Schaffen des reifen Goethe und des reifen Schiller sich entgegensetzte. Ziehe doch Kants Einfluß die beiden Klassiker von ihrer ursprünglichsten Leidenschaft ab und in Gelehrtenpoesie hinein, mache sie zu Philosophen und Ästhetikern. Hölderlin hingegen dringe bis zu der Stelle vor, wo der sinnliche, vom heiligen Zufall des Einfalls beschwingte, von der Leidenschaft ständig ins Unbewußte getriebene Mensch in echterem Sinne Dichtung schaffe.



Wer freilich mit stiller Andacht und mit einer Versenkung, die keine Mühe scheut, den Gang von Hölderlins Geist verfolgt, kann eine folgerichtige Linie der Entwicklung feststellen. Loslösung von Kant und auch von Fichte setzt sich da durch, aber nicht Verzicht auf ein gedankliches Ordnen des Weltbilds. Ausgangspunkt ist für Hölderlin, was den Besten in seiner Zeit widerfuhr: die Zerstörung alten Glaubens, der Verzicht auf die Religion der Väter. Auch Hölderlin geht wie Goethe auf die Suche nach seinem Gott. Er bricht zusammen, ehe er ihn gefunden hat; vielleicht ist es auch eine der Voraussetzungen seines Zusammenbruchs, daß er sich seines Gottes schon bewußt zu sein glaubt, wenn er dem Ziel noch fern steht. Schiller, intellektualistischer veranlagt, zugleich wie Kant und Fichte naturfremder als Hölderlin, vermag im kategorischen Imperativ sein Heil zu finden; er weicht nur wenig von Kant ab in der Bestimmung der letzten Ziele des Menschen. Wie für Kant, wie schon für die Aufklärung, ist auch für Schiller Religion zur Sittlichkeit geworden. Hölderlin kann sich damit so wenig begnügen wie Goethe. Und wie Goethe ahnt er in der Natur, was ihm den überlieferten Gottesbegriff ersetzen soll. Ihn stützt zugleich schon der Gedanke Schillers, der Weg der Menschen führe von der Natur durch Geistigkeit wieder zu einer Natur zurück, die durch Geisteskraft errungen sei; der Gedanke, der dem ganzen Zeitalter, der besonders der Romantik zur Voraussetzung geworden ist. Allein Goethe setzt schwere Arbeit daran, den Begriff der Natur abzuklären, ihre strenge Gesetzlichkeit zu erkunden und solche Gesetzlichkeit auch dem Geist zu erobern. Für Hölderlin bleibt Natur das Elementarische. Äther, Sonne und Erde bilden „die Götterfamilie, die als ein heiligster Dreiklang den weitesten Raum seines frommen Bewußtseins erfüllt", sie geben ihm Kraft, sie bezeichnen auch seine Grenzen. Richtig nennt Karl Justus Obenauer es schwere Gefahr, daß Hölderlin sich ohne Grenze und Grund in die Elementarwelt hineingelebt hat. Er beruft sich auf Hölderlins eigenes Bekenntnis in dem Gedicht „Patmos": „Wir haben gedienet der Mutter Erd, Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient, Unwissend . . ." Ein andermal gesteht Hölderlin zu:

Zu mächtig ach! Ihr himmlischen Höhen zieht
Ihr mich empor; bei Stürmen, am heitern Tag
Fühl ich verzehrend euch im Busen
Wechseln, ihr wandelnden Götterkräfte.

Goethe rückt, was er in Dichtung umsetzt, von sich weg; er objektiviert es. So weit gelangt Hölderlin nicht; darum sinnt Goethe wie Schiller, wenn sie mit Hölderlin zusammentreffen und ihn beraten sollen, wie er von seiner Subjektivität erlöst werden könnte. Es bleibt das Wesen von Hölderlins Dichten, daß ungemindert und unbeschränkt zum Ausdruck gelangt, was ihn erfüllt. Weil ihm Kunst nicht Mittel war, das Leid des Lebens zu überwinden, weil er es im Schaffen ungemildert fühlte, wirkt er lebendiger, unmittelbarer, persönlicher beteiligt als Goethe, auch als Schiller. Beiden war früh bewußt geworden, sie richteten sich zugrunde und vernichteten sich selbst, wenn sie sich und ihr Gefühl der Welt ohne Einschränkung preisgäben. Hölderlin tat das Gegenteil. Hier und nicht in größerer oder geringerer Verknüpfung mit der Philosophie des deutschen Idealismus liegt der Unterschied zwischen Hölderlin und den beiden Klassikern. Wie ein Hautloser erscheint er neben ihnen.

Überraschen mag, daß solche Unmittelbarkeit in Hölderlins Sang weit weniger am Anfang als später sich durchsetzt. Etwas wie eine Maske nimmt er zunächst vor. Er ist sich seines eigenen Selbsts noch nicht bewußt, er ahnt nicht, wieviel Selbständigkeit in ihm ruht. Bescheiden ordnet er sich dem Großen unter, das er rings um sich erblickt. Auch das bedingt die langandauernde Auseinandersetzung mit der Philosophie des Zeitalters. Wenn Hölderlin da einen Zwang empfunden hat, es war der Zwang, den ein williger Schüler sich auferlegt. In seiner Lyrik waltet lange Zeit nur das Streben, den Ausdruck zu

gewinnen, den das deutsche Dichten, wo es ihm am verwandtesten ist, damals erreicht hat. Umfängliche Gedichte, lange Strophenreihen entstehen, die nicht nur auf den ersten Blick für Schillers Werk gelten könnten. Die rauschende Musikalität, die Reimfreude, die gern antike Namen für den Reim verwertet, der mächtig emportragende Schwung von Schillers Gedankengedichten herrscht vor; die unverkennbare Verwandtschaft mit Schillers emportragender Pathetik bleibt merkwürdig, da doch Hölderlins Sprache eine ganz andere Schallform hat als die Schillers. Von sklavischer Abhängigkeit könnte die Rede sein, bräche nicht da und dort schon echt hölderlinsches Fühlen durch. Scheint er, seine Liebe zur Antike zu bezeichnen, nur die „Götter Griechenlands" Schillers abzuwandeln, so bezeugt er doch, um wieviel mehr als Schiller er die entschwundene Antike als etwas ihm Urverwandtes empfindet. Neben Schillers überspannte Klage, daß die Gegenwart das künstlerische Weltbild der Antike nicht mehr besitze, tritt Hölderlins Wunsch:

> Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
> Nach Alcäus und Anakreon,
> Und ich schlief' im engen Hause lieber,
> Bei den Heiligen in Marathon!



239. Susette Gontard. Relief von Ohmacht

Hölderlin bindet sich in diesen frühen Dichtungen auch an Strophenformen des jungen Schiller, die von Schiller noch nach Hölderlin verwertet wurden. Hat Schiller nicht sogar nach der Strophe von Hölderlins Gedicht „Das Schicksal" (sie klingt unserm Ohr völlig schillerisch, ist aber vor diesem Gedicht Hölderlins bei Schiller nicht nachzuweisen) seine Verse „Die Ideale" gestaltet?

Eines Tages wagt Hölderlin den Schritt von umfänglichen Reimstrophen zu den Odenformen Klopstocks oder vielmehr des Horaz. Befreiung von Schiller war das, Befreiung auch im Wortausdruck, nicht bloß im Metrum. Das Gewaltigrauschende seiner Reimstrophen weicht einer Selbstverständlichkeit beruhigteren Ausdrucks, die auch Klopstock weit hinter sich läßt. Nie vorher und nie später erobert ein deutscher Lyriker in alkäischen und asklepiadischen Strophen, einmal auch in der sapphischen, eine Wortprägung, die derart wie unbedingt notwendiger Ausdruck seines Gemüts wirkt. Das war Hölderlins erster kühner Versuch, zu sich selbst zu kommen. Sich solches Wagen zuzumuten, bedurfte es eines tiefaufwühlenden Erlebnisses. Hölderlin war damals Erzieher in Frankfurt, im Hause Gontard. Traurig genug war bis dahin sein Leben verlaufen, schon hatte er in ähnlicher Stellung Schlimmes erfahren müssen. Frankfurt schenkte ihm den ersehnten Beweis, daß, was in seiner Phantasie als Abbild Griechenlands bestand, Wirklichkeit und Gegenwart sein könne. Susette Gontard wird ihm zur Erlöserin, gibt ihm den Mut zu sich selbst. Noch immer huldigen ihr, seiner Diotima, auch Reimstrophen; doch das Glück und das Unglück seiner Liebe zu ihr gewinnt in der strengen antiken Form den reinsten Ausdruck. Er ist ganz abgestimmt auf das Durchgeistigte dieser ungewöhnlichen Beziehung eines Jünglings zu einer verheirateten Frau. Verzichten waltet hier vom Anfang an, nicht erst beim erzwungenen Auseinandergehen. Raum hatte nur das unerschütterliche Gefühl der Zusammengehörigkeit. Ohne etwas von Hölderlins



240. Jugendbildnis Hölderlins

Schicksal zu wissen, ist Frau Gontard in dem Augenblick gestorben, als die Krankheit Hölderlins zum Durchbruch kam.

In Frankfurt verzichtet Hölderlin auf alles Gesteigerte des Wortausdrucks, seine Sprache wird unweltlicher und unsinnlicher, nähert sich dem würdevoll Eintönigen des Archaismus. Das Beiwort charakterisiert nicht; wie in der antiken Dichtung adelt es nur: die holden Hügel, der schöne Tag, die zärtlich großen Seelen, die frommen Kinder, der goldne Herbst, die lustigen Inseln, der still erhabne Rhein; oder gar: göttlich, himmlisch, heilig, ewig, selig. Auf Wohllaut ist alles abgestimmt. Es überrascht, wenn die Ode „Heidelberg" zu kraftvollen Worten greift, doch auch dann geht es über in schlichtere und beruhigtere:

> Aber schwer in das Tal hing die gigantische,
> Schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund
> Von den Wettern zerrissen;
> Doch die ewige Sonne goß
>
> Ihr verjüngendes Licht über das alternde
> Riesenbild, und umher grünte lebendiger
> Epheu; freundliche Wälder
> Rauschten über die Burg herab.

Solche Kunst der zarten Umrisse gemahnt kaum noch an Matthisson. Sie will nicht nur Stimmung wecken, sie wird getragen von geistiger Adelung, sie ist weihevoller. Edle Einfalt und stille Größe findet einen Ausdruck, der auch nach Goethe etwas Ursprüngliches weist. Gegenständlichkeit hat hier nicht das fast trocken Sachliche, das Goethe in antiker Form gern erstrebt.

Nun war auch die rechte Wortgestalt gefunden für das, was immer noch, in Diotimas Nähe mehr als je, Hölderlin das Heiligste bedeutete: für die Antike. Die umfangreiche Folge von Hexametern: „Der Archipelagus" hat das sentimentalisch Sehnsüchtige der frühen Strophen „Griechenland. An Gotthold Stäudlin" aufgegeben; sicheres Besitztum ist jetzt für Hölderlin die Antike.

In weitausgeführten geschichtlichen Bildern schildert er die große Zeit Athens wie etwas, dessen Werden er miterlebt hat. Daß sie einer längst entschwundenen Vergangenheit angehört, daß die Welt und die Menschen völlig anders geworden sind, daß unser Geschlecht ohne Göttliches in Nacht wandelt und wie im Orkus wohnt, bleibt unvergessen. Schillers Klage, wieviel der Kulturmensch von der Höhe und von der Ganzheit heruntergestiegen ist, die einst in Athen bestanden haben, drängt sich ein:

> Ans eigene Treiben
> Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
> Höret jeglicher nur, und viel arbeiten die Wilden
> Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
> Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.

Nun steigt es wieder mutig empor zum Ausdruck der Hoffnung, daß die Zukunft den Menschen wieder da hinauf tragen wird, wo Athen einstens gestanden hat. Solche Hoffnung wurde in Hölderlin durch Diotima gekräftigt; willig und freudig ging sie mit ihm zu solchen Zielen: „Laß uns leben, o du, mit der ich leide, mit der ich Innig und gläubig und treu ringe nach schönerer Zeit." Bejahung ver-

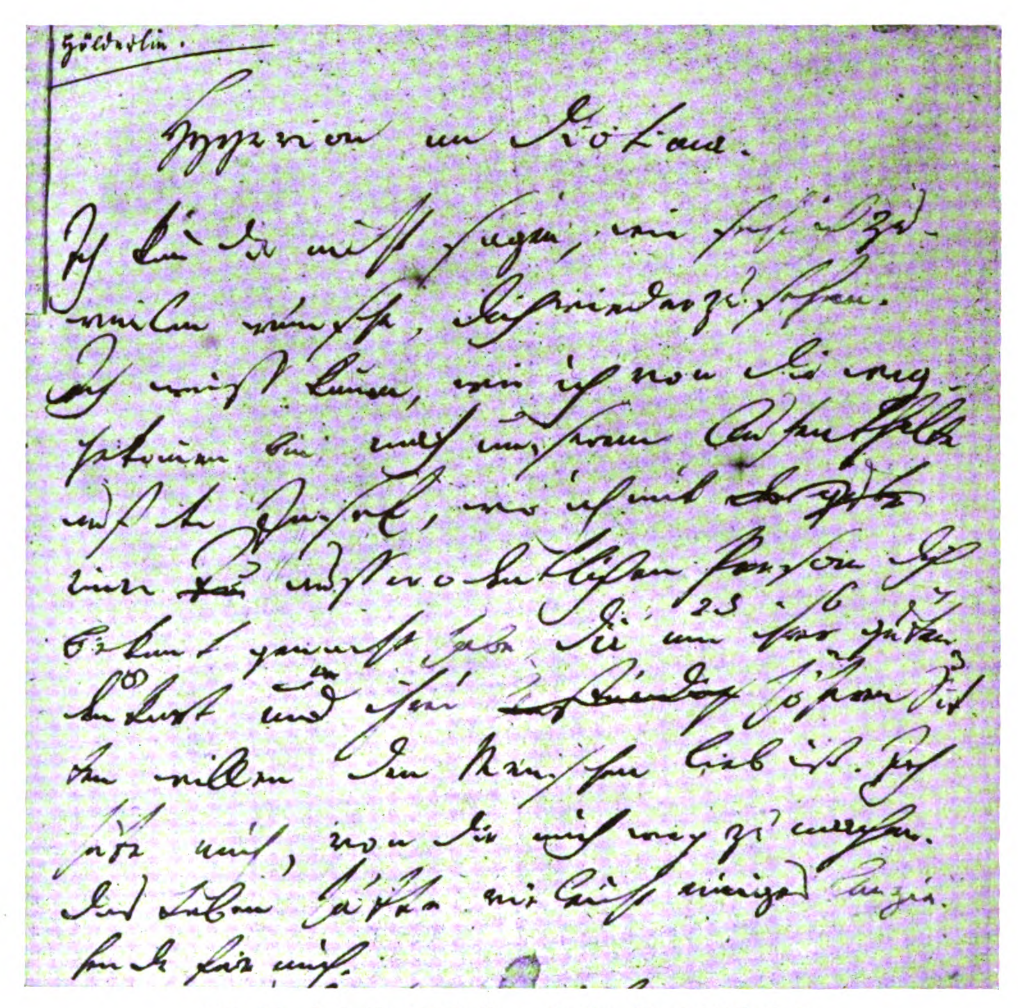
tritt hier einer, den die ihn umgebende Welt abstößt. Zum Weltschmerz wäre genug Anlaß in Hölderlin gewesen. Daß er auch litt, sagt dies Distichon, sagt noch deutlicher seine bekannteste Dichtung (Brahms hat sie der Welt ganz geläufig gemacht): „Hyperions Schicksalslied", bittre Anklage, gerichtet gegen die seligen Genien, die droben im Lichte auf weichem Boden wandeln, während die leidende Menschheit blindlings von einer Stunde zur anderen, wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrlang ins Ungewisse hinabfalle.



241. Radierung von Max Klinger zu „Hyperions Schicksalslied"

Das Romanbruchstück „Hyperion" ist Lyrik, noch mehr entsinnlicht als die gleichzeitige Odendichtung. Wie alle umfangreicheren Schöpfungen Hölderlins, wie auch sein „Empedokles", liegt uns „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" in einer ganzen Reihe von Fassungen vor. Er erreichte am Ende des Jahrhunderts in zwei Teilen einen vorläufigen Abschluß. Wesentliches der Gestalt von Goethes „Werther" ist beibehalten. Hyperion schreibt Briefe an einen Freund, aber nicht Gegenwart ist, was er berichtet, sondern zurückblickend auf seine Jugend, erzählt er, zum Einsiedler geworden, von ihr. Jünglinghaft bleibt gleichwohl das Ganze, jünglinghaft wird berichtet von einem verehrten Lehrer, von einem Freunde, dann von Diotima. „Ich hab' es einmal gesehen, das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinauf entfernen, die wir hinausschieben bis ans Ende der Zeit, die hab' ich gegenwärtig gefühlt. Es war da, das Höchste, in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da!" Diotima stirbt. Die Ideale, die im Staat Hyperion erreichen möchte, brechen zusammen. Spät genug erfährt der Leser, daß der Roman in einem Griechenland spielt, das sich von türkischer Herrschaft freimachen möchte. Gedacht ist an den Krieg der Russen gegen die Pforte vom Jahr 1770. Hyperion wird in der Schlacht von Tschesme verwundet. Tiefer verletzt ihn, daß das Griechenvolk, das er einer neuen, besseren Zukunft entgegenführen wollte, tatsächlich eine Räuberbande sei. Er verläßt die Heimat, kommt nach Deutschland und muß erkennen, wie das deutsche Volk einem Schlachtfeld gleiche, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt. Wieder ertönt aus Hyperions Mund die Klage Schillers, daß der Mensch der Gegenwart die Ganzheit des antiken Menschen aufgegeben habe und nicht Mensch, nur Handwerker oder Denker sei. Hyperion kehrt in die Heimat zurück und wird Einsiedler. Ihm bleibt nur der Wunsch, eins zu sein mit allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur.

Wie verwandt in der Subjektivität auch Werther und Hyperion sind, Werther sieht doch viel mehr von dieser Welt. Wie lyrisch schon Goethes „Werther" sich gibt, „Hyperion" ist lyrischer Sang, so weit abgerückt von allem Leben der Gegenwart, daß es fast wie Disharmonie klingt, wenn Tatsachen dieses Lebens, wenn bestimmte Orte und bestimmte geschichtliche Vorgänge doch noch sich anmelden. Dieser philhellenische Roman — so nannte man bald dergleichen — steht den tatsächlichen Zuständen des



242. Handschrift Hölderlins. Berlin, Staatsbibliothek

Griechenlands von damals so fern wie Heinses „Ardinghello", wirbt am allerwenigsten für die Griechen, die bald darauf vom Philhellenismus zu Helden verklärt wurden.

Minder traumhaft und weltfern, männlich reifer als „Hyperion" gibt sich „Empedokles". Legende rankte sich früh um den griechischen Naturphilosophen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Man nannte ihn einen Wundertäter, zum König wollten ihn seine Mitbürger erheben, er schlug es aus. Seine Vaterstadt Agrigent verbannte ihn. Er soll sich in den Krater des Ätna gestürzt haben. Für Hölderlin ist Empedokles der Götterliebling, der sich verliert, indem er sich selbst vergottet, der darüber auch versäumt, liebevoll der Menschen sich anzunehmen. Mit Willen vereinsamt, grollt er der Welt. Da war nicht, und am wenigsten in der letzten und reifsten Bruchstückfassung „Empedokles auf dem Ätna", von Frauenliebe zu dichten wie im „Hyperion". Empedokles ist mit Goethes Prometheus verwandt, noch verwandter mit Tantalos. Die Anklage aber, die sich in „Hyperions Schicksalslied" gegen die seligen Götter richtet (noch unmittelbarer vom Blickpunkt des Tantalos war das Parzenlied der „Iphigenie" Goethes gefühlt), ist überwunden. Und gerade weil Empedokles der Götter nicht mehr be-

243. Handschrift Hölderlins aus der Zeit seiner geistigen Umnachtung.
Tübingen, Universitätsbibliothek

darf, weil er sich selbst als Gott fühlt, bleibt auch ihm nur, im All aufzugehen, „wiederzukehren ins All der Natur". So deutet Hölderlin das freiwillige Ende des Empedokles im Ätna.

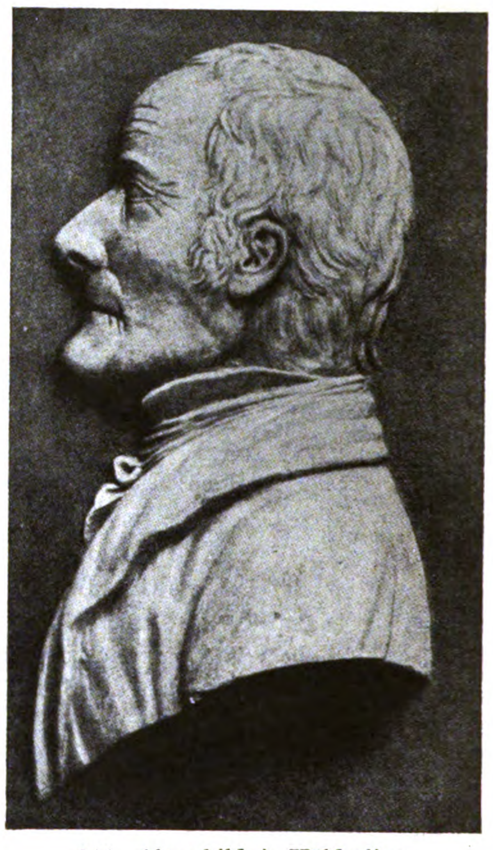
Die Sprache von „Empedokles auf dem Ätna", aber auch der vorhergehenden Fassungen des Stoffes, ist nervigter als die Sprache der Oden. Zugleich mit der antiken metrischen Gestalt gibt Hölderlins Lyrik das Zartumrissene seiner Wortkunst auf. Nun ist er sich der bändigenden und bannenden Kraft bewußt geworden, die in ihm ruht. In hymnenartigen Gebilden greift er zu Klopstocks freien Rhythmen. Auch er denkt dabei, wie Klopstock, an Pindar. Nun baut sich auch bei ihm die Periode wieder umfangreich auf. Hemmungen stauen sich dem Gedankenablauf entgegen; mit wuchtigem Stoß werden sie durchbrochen. Anders ist das als einst in den rhetorisch-pathetischen Perioden seiner Jugenddichtung. Einer, der sich seiner Schöpferkraft bewußt geworden ist, ballt Worte und Sätze mit energisch zupackender Hand. Dem Verständnis türmen sich Schwierigkeiten entgegen. Hier, wo Hölderlins Dichtung ihr Kühnstes wagt, hat frühere Zeit nur Auswirkung beginnenden Wahns erblicken wollen. Wie solche Wortbaukunst unmittelbarster Ausdruck des Gegenstands und des dem Gegenstand eigenen Rhythmus ist, beweist die Dichtung „Der Rhein".

Goethes „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" sind nicht nur Beschreibung gegensätzlicher Naturzustände. In ihren Worten und in ihren Rhythmen ist das Schwere und Lästige der Windstille, das Befreiende und Erlösende der ersehnten, endlich zur Wirklichkeit gewordenen Weiterfahrt miterlebbar gemacht. Ganz so vergegenwärtigt Hölderlin (machtvoller noch als durch den Begriffsinn der Worte) durch die Gestalt der Wortabfolge die Hemmungen, denen der Strom in seinen Anfängen ausgesetzt ist, den kühnen Ruck, mit dem er sie überwindet, um endlich einen beruhigteren, minder hindernisreichen Gang einzuschlagen. Gedrängter wird jetzt Hölderlins Sprache. Sie fließt nicht mehr leichtgleitend dahin, Wortblock häuft sich auf Wortblock.

In diesen Schöpfungen Hölderlins wandelt sich seine Metapher. Naturbeseelung, längst das Besitztum des Landschaftsdichters Hölderlin, greift wie in dem Hymnus „Der Rhein" zu Mythenbildung. Hölderlin geht weiter zu kühnen Phantasieschöpfungen, die über die Grenzen unserer Erde hinausdringen und kosmische Landschaft zeichnen. Endlich wirft er alles Sinnlich-Bildhafte weg und gelangt zu voller Vergeistung des Bilds. So in dem Hymnus „Germanien".

Zuletzt ändert sich auch Hölderlins Verhältnis zur Antike und zu Deutschland. Er dringt über Winckelmann hinaus. Schon am 2. Juni 1801 kann er sich in einem Brief an

Schiller fähig nennen, Jüngere vom Dienst des griechischen Buchstabens zu befreien. Der Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember des Jahres deutet den Gegensatz der Antike und des Nordens neu: Angeborene Leidenschaft, „Feuer vom Himmel" eignet den Griechen (bald sprach Hölderlin von dem Orientalischen, das die Wurzel griechischer Kunst sei); der Wunsch, „sich zu fassen", die „Sophrosyne", habe die Griechen ihre ursprüngliche Anlage überwinden lassen, sie ernüchtert. Dem Nordländer ist Nüchternheit eingeboren, darum habe „schöne Leidenschaft" allein die Kraft, ihn zum ganzen Menschen zu machen. Da wie dort gelte es, im Kampf gegen das „Nationelle" etwas zu erwerben, das zu höchsten Zielen hinaufführe. Vorgeahnt und vorgedeutet ist hier, was von Nietzsche im Dienst einer bessern Zukunft als Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen in antiker Kultur vorgetragen worden ist. Die Verwandtschaft Hölderlins und Nietzsches bewährt sich in diesen späten Entwicklungen Hölderlins. Sie bezeugen zugleich, wie er bis an sein Ende unentwegt mitgetan hat an der Arbeit der deutschen idealistischen Philosophie, den Weg zu finden, der dem Menschen vorbestimmt ist und dem Menschenerzieher seine Aufgaben vorschreibt. Schillers triadischer Rhythmus der Menschheitsentwicklung (unbewußte Natur, bewußte Kultur, bewußtes Wiedererstreben unbewußter Naturhaftigkeit) bedingt einen guten Teil von Hölderlins Weltschau. In den letzten Briefen überholt er seinen Wegweiser Schiller.



244. Altersbildnis Hölderlins. Wachsrelief von W. Neubert, Schiller-Nationalmuseum, Marbach

3. Schillers Meisterdramen

Die Grundlage für die Dramen, die von Schiller auf seiner Höhe gedichtet wurden, legte er zu einer Zeit, in der ihm die Antike alles bedeutete. Die Tragödien selbst suchen zuerst immer zielgewisser antike Form zu erobern. Dann aber lockern sich diese festen Bande; und allmählich gewinnt Schiller wieder einiges von Shakespeares Art hinzu.

Als „Don Karlos" entstand, entdeckte Schiller die Vorzüge der Tragédie classique. Seitdem er sich der Antike unterworfen hat, dringt er auf dem Umweg lateinischer, französischer und deutscher Übertragungen in die griechische Tragödie ein. Schon wagt er, Euripides zu verdeutschen, schon keimt der Plan einer Tragödie im griechischen Stil, der „Malteser". Doch in der Zeit sittlicher und künstlerischer Selbstbesinnung galt es vor allem, sich denkend über das Wesen der Tragödie Klarheit zu schaffen. Schillers erste größere Arbeiten über die Bühne aus den Anfängen der achtziger Jahre möchten die gesellschaftliche Bedeutung der Bühne erweisen. Sie machen sie zu einer „moralischen Anstalt". Im Hintergrund steht der Gedanke einer Erziehung durch die Kunst; er sollte viel später folgerichtig durchdacht werden. Seit 1790 dringt Schiller tiefer ein in das Wesen des Tragischen, zuerst in einer Universitäts-

vorlesung, dann in Aufsätzen. Lessing, auch Mendelssohn, legt ihm die Frage nahe, warum das Tragische trotz dem Unlustweckenden des Untergangs eines Menschen ästhetische Lustgefühle wachrufe. Bald holt Schiller die Antwort aus Kants Lehre vom Erhabenen. Das Jahrhundert hatte sich gewöhnt, das Erhabene als Gegenstück des Schönen zu fassen, Kant früh schon den Begriff des Erhabenen ergründet. Die „Kritik der Urteilskraft" weist dem Begriff und seiner ästhetischen Bedeutung breiten Raum zu. Als Schiller neben Anmut Würde stellte, nahm er die Scheidung des Schönen vom Erhabenen auf, zunächst mehr im Sinn der Ethik als der Ästhetik. Indem er die schöne Seele auf Würde verpflichtete, betrat er tatsächlich schon das Gebiet des Tragischen; das ergaben sofort — noch im Jahre 1793 — seine Untersuchungen über das Erhabene. Nach Kant schied er mehrere Typen des Erhabenen; im Pathetisch-Erhabenen stellte er den Gegenstand der Tragödie fest. Das Wesen dieser Art des Erhabenen setzte er in die Verbindung des Leidens eines Menschen mit der Fähigkeit, sittlich dies Leid in sich zu überwinden. Das entfernt sich ebenso von dem Standpunkt Lessings wie von dem der Franzosen. Sie zielen auf das Stoische und lassen darüber das Leiden zu kurz kommen. Lessing schiebt, mindestens als Theoretiker, das Leiden stark in den Vordergrund, im Widerspruch gegen den Stoizismus der Helden Corneilles, aber auch gegen die Lehre Corneilles, daß „admiration" einer der Affekte sei, die von der Tragödie geweckt werden.

Im Zustand der Würde geht die schöne Seele aus dem Schönen ins Erhabene über, indem sie im Augenblick des Affekts das Pflichtgebot erfüllt. Sie bewährt sittliche Größe. Gleiches ist die Aufgabe des tragischen Menschen nach Schiller. Der Begriff des Erhabenen bezeugt in diesem Zusammenhang seine Verwandtschaft mit der Sittlichkeit. In Schiller sprach viel für solche Betrachtungsweise. Aber es ist wichtig, daß er aus künstlerischen Gründen und nicht von erzieherischen Absichten aus den Maßstab für das Tragische in das sittliche Verhalten des Helden legt. Noch mehr: Je stärker er sich bewußt wurde, daß ein Ideal niemals aus Einseitigkeit geboren werden könne, daß der Mensch, solange er mit dem Pflichtgesetz sich auseinandersetzt, notwendig in eine Einseitigkeit gedrängt werde und daher der harmonisch einheitlichen Ausgleichung der Gegensätze verlustig gehe, desto unbedingter empfand er auch, daß der Zustand des Erhabenen vom Schönen abrücke. So enthüllte sich ihm als die höhere künstlerische Art des Dramas die Komödie, wenn anders sie das Erhabene ausschaltet und nur das Schöne verwirklicht. Aber nicht bloß echtere Schönheit ist nach Schiller der Komödie eigen, sie steigt auch in höhere Schicht der Menschlichkeit empor, sie erhebt den Menschen über die Wirrnisse sittlicher Entscheidungen zum Vollmenschentum. Die Komödie tritt in solchem Licht unmittelbar neben Schillers Vorstellung von einer sentimentalischen Idylle, die ja gleichfalls von allem Erdenkampf des Menschen losgelöst ist. Als Schiller die „Turandot" gestaltete, wollte ihm freilich nicht glücken, was er sich unter einer echten Komödie dachte. Diese Bearbeitung eines Spiels von Carlo Gozzi, dem Wiederbeleber der Commedia dell' arte, ist zu erdenschwer ausgefallen, berührt sich zu eng mit Tragik.

Schon in der Erwägung des Begriffs „Erhaben" hat Schiller erreicht, was er in der Xenienreihe „Shakespeares Schatten" zum Kern der Tragödie macht. Noch aber spielt das „große, gigantische Schicksal" nicht die Rolle, die ihm die „Xenien" in diesem Zusammenhang zuweisen. Sie geben dem Schicksal die Aufgabe, den Menschen zu erheben, wenn es den Menschen zermalmt.

Kein Begriff ist dem Tragiker Schiller so schlimm verdacht worden wie der Begriff des Schicksals. Das Wort steht wirklich innerhalb der Meisterdramen immer an erster Stelle. Schon die Frühromantik spottet darüber, wie Schiller das Schicksal „treibe". Die Schicksalstragödie aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts hat sich auf Schiller berufen und dadurch seine Lehre vom Tragischen wie seine letzten Bühnenwerke entwertet. Als ob ein Geist von Schillers Kraft der Selbstbestimmung jemals sich willenlos zum bloßen Werkzeug einer höhern Macht hätte herabdrücken lassen wie die Menschen der Schicksalstragödie. Und als ob diese Menschen in dem Augenblicke, der sie zermalmt, sich zu freier Selbstbestimmung erhöben. Eins bleibt allerdings auch bei Schiller bestehen; es entfaltet sich sogar in seinen letzten Jahren immer mehr: das Bewußtsein, daß Leben ein schwerer Kampf ist mit widrigen Gewalten, daß ein weites Gebiet



244. Schiller. Bildnis von Anton Graff

sich da eröffnet, über das die sittliche Selbstbestimmungskraft keine Gewalt hat, ein Gebiet, auf dem das Beste und das Edelste dem Untergang verfallener erscheint als sein Widerpart. Hatte der Todkranke nicht ein heiliges Recht, das Leben so zu sehen? Allein gerade Schiller bewies sich jeden Tag von neuem, wie auch der vom Schicksal Übelbedachte mit Riesenschritten den Kreis des Wollens und des Vollbringens zu messen vermöge. Er war selbst der Mensch, der, vom Schicksal zermalmt, sich nur um so freier erhob.

Die Formel, die scharf den Sinn dessen bezeichnet, was für Schiller Tragödie gewesen ist, dann alles, was er im Anschluß an Kant über das Erhabene sagt, verrät deutlich, daß ihm wichtiger war, den Leidenden auf die Bühne zu bringen, der sein Leid durch seine Geisteskraft besiegt, als zu zeigen, wie er zu solchem Leid gelangt ist. Hier tun sich große Gegensätze im Formen des Tragischen auf. Auf der einen Seite steht eine Führung des Vorgangs, die den Helden allmählich ins Leiden versinken, womöglich dies sein eigenes Leid selbst Zug um Zug schaffen läßt. Auf der andern Seite bereitet sich Tragisches nicht langsam auf der Bühne vor, es ist von Anfang an da und hat nur die Aufgabe, früher oder später den Helden vor die Entscheidung zu stellen, ob er widerstandslos dem Leiden erliegt oder auch im Untergang noch seine sittliche Selbstbestimmung wahrt. Dort schafft sich der Mensch sein Schicksal, hier muß von vornherein eine Reihe von Umständen bestehen, die den Menschen in Leid drängen. Am tatkräftigsten vertritt Otto Ludwig, gestützt auf Shakespeare, das Recht jener Richtung des Tragischen. Im 18. Jahrhundert sind ihre Vorkämpfer Gerstenberg und sein Sturm und Dranggefolge, voran Lenz. Sie wollen wie Ludwig, daß sich zeige, wie ein Mensch vermöge seiner Seelenanlage sich ins Tragische verwickle. Auch Schiller hatte das einst so gemacht. Er hatte das Werden der Tragik auf die Bühne gebracht und dies Werden auf die Persönlichkeit seiner Helden aufgebaut. Auch ihm widerfuhr, was den Darstellern solchen Werdens — nicht am wenigsten gilt das von Otto Ludwig — leicht widerfährt, daß die Begründung des Vorgangs Lücken wies, daß sie zu wenig stichfest war. Um so mehr drängte es ihn zu einer Führung des Vorgangs, die auf der Bühne umständliche Motivierung nicht nötig macht. Am besten kommt analytische Bühnenform solcher Absicht entgegen. Sie läßt den Vorhang zum erstenmal aufgehen, wenn schon alle Voraussetzungen tragischen Leidens vorhanden sind. Der Held hat nur nötig, sich über die



Friedrich Hölderlin. Getönte Bleistiftzeichnung von Franz Karl Hiemer, 1792.
Schiller-Nationalmuseum, Marbach.

Zwangslage klar zu werden, in der er ist. Durch die Enthüllung der Vorgeschichte wird ihm diese Aufklärung geboten. Nun ist er schon in dem tragischen Leid befangen, das ihn zu erhabenem Verhalten hinzuleiten vermag. Mag dann immer diese Zwangslage, dieser feste und unüberwindliche Zusammenhang von Umständen, als Werk des Schicksals erscheinen. Tatsächlich ist das, was für Schiller entscheidet, mit unbedingter Sicherheit erreicht: die Möglichkeit, einen Menschen zu zeigen, der seine sittliche Kraft im Unglück erweist und der durch diesen Erweis Lust weckt, wo die bloße Tatsache, daß einer dem Unheil rettungslos verfallen ist, eher Unlust wecken könnte.

Wirklich bezeugt Schillers Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797, daß ihm das Urbild und Meisterwerk analytischer Tragik, der „König Ödipus" von Sophokles, als die Krone aller kunstvollen Formung von Tragik sich erwiesen hat. „Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt." Unermeßlich nennt Schiller die Vorteile solcher Analytik. Die zusammengesetzteste Handlung, mag sie noch so sehr der tragischen Formung widerstreben, lasse sich bewältigen, wenn diese Handlung schon vor Beginn des Stücks abgeschlossen ist, also jenseit der Grenzen des Bühnenvorgangs fällt. Sei doch auch das Geschehene als unabänderlich seiner Natur nach viel fürchterlicher, greife doch die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders an als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.

Wallenstein

ein dramatisches Gedicht

von

Schiller.

Erster Theil

Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
1800.

246. Titel des „Wallenstein". Erstausgabe

„König Ödipus" deutet immer wieder auf ein geheimnisvolles Schicksal hin, das auf der Bühne sich erfüllt. Näherer Nachprüfung ergibt sich, daß auch nicht der geringste Vorfall, der hier auf der Bühne selbst vorgeführt wird, bloß Ergebnis dieses Verhängnisses, also bloß durch etwas Übernatürliches begründet ist. Was auf der Bühne sich abspielt, ist strengnotwendige Folge der Vorgeschichte. Mag immer die Vorgeschichte auf eine übernatürliche Macht deuten, die den Menschen in Verbrechen drängt, das Fatum hat auf der Bühne selbst nichts Neues hinzuzutun. Dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts kam da Sophokles durchaus entgegen. Und wie Sophokles redet Schiller in seinen Meisterdramen zwar viel vom Schicksal, aber auch bei ihm soll es nicht die Begründung des Bühnenvorgangs tragen. Es wirkt nur wie ein Als ob. Es kann so scheinen, als wären die Menschen willenloses Spiel in der Hand einer höhern Macht. Aber diese Macht ersetzt nicht mangelnde Folgerichtigkeit dessen, was auf der Bühne sich begibt.

Schritt für Schritt nähert sich Schiller dem Typus des analytischen Dramas in den Briefen an Goethe, die diesen Teil seiner künstlerischen Selbstbesinnung spiegeln. Schon am 28. November 1796 setzt er an dem Stoff des „Wallenstein" aus, der eigene Fehler des Helden tue, wie in „Macbeth", zu viel zu seinem Unglück. Am 4. April 1797 nennt Schiller den „cardo rei", eine poetische Fabel zu erfinden. Er schließt sich an Aristoteles an und an Lessing, indem er mit diesen Worten die „synthesis" der „pragmata", die Verknüpfung der Begebenheiten, gegen die sogenannte Charaktertragik ausspielt. Der Brief vom 5. Mai bestätigt die Übereinstimmung mit Aristoteles ausdrücklich. Am 2. Oktober, zugleich mit der Äußerung über den „König Ödipus", darf Schiller melden, es sei ihm endlich gelungen, den Stoff seines „Wallenstein" in eine tragische Fabel zu wandeln: lediglich die Umstände täten alles zur Krise. Am 28. November nennt Schiller es den Vorzug von Shakespeares „Richard III.", daß die großen Schicksale, die in den vorhergehenden Königsdramen angesponnen seien, auf wahrhaft große Weise geendigt würden. Da bestehe gleichsam eine reine Form des tragisch Furchtbaren. Eine hohe Nemesis wandle durch das Stück, in allen Gestalten. Kein anderes Stück Shakespeares erinnere so sehr an die griechische Tragödie.

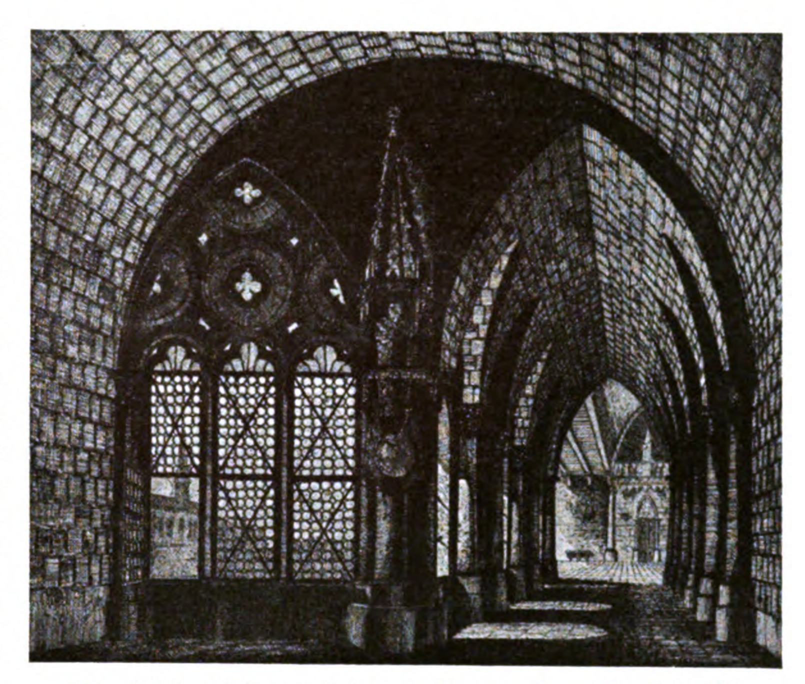
Notwendige Folge von Schillers Grundsatz ist, daß die Menschen seiner Meisterdramen etwas Typisches gewinnen. Sie haben ja eine besondere Seelenanlage nicht nötig, aus der



247. Angelo Quaglio, Bühnenbild zu Wallensteins Lager für eine Aufführung im Münchener Hoftheater 1804. München, Theatermuseum

sich Tragik ergeben kann. Er zeichnet nicht länger den tragisch Veranlagten, wie es doch Karl Moor oder Don Karlos gewesen war. Am 4. April 1797 meldet ein Brief an Goethe die Entdeckung Schillers, die Personen des Trauerspiels der Griechen seien nur idealische Masken und nicht wie bei Shakespeare Individuen. Das erleichtere das Exponieren und gebe den Menschen „permanentere und festere" Züge. Goethe stimmte zu; kam diese Annahme doch seinem Begriff von „Stil" entgegen, der ihn selbst zu typischer Menschendarstellung geführt hatte. Neuere Ergründer der Tragödien der Griechen halten Schillers Beobachtung für unrichtig. Sie bliebe dann immer noch ein Beweis für den Formwillen des reifen Schiller, für einen Formwillen, der sich ungebrochen erhielt, obwohl schon der Brief an Goethe vom 7. Juli 1797 das Gegenteil anzukündigen scheint; er wehrt sich gegen die Kunstrichter, die das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen befreien und das Charakteristische zum Merkzeichen der Modernen machen wollen. Unverrückt bleibt trotzdem Schillers Glaube bestehen, Nachahmung des Wirklichen widerspreche der Kunst und besonders der Bühne. Idealität der Bühne fordert er, wie schon die „Xenien" sie gefordert hatten. Darum läßt er sich gern von Wilhelm Schlegel, der dieselbe Ansicht vertrat, überzeugen, daß er der Tragödie nur noch den Vers, nicht die ungebundene Rede zumuten dürfe. Darum drängt es ihn zum Chor hin; ausdrücklich bezeichnet er den Chor, wenn es gilt, den Chor der „Braut von Messina" zu rechtfertigen, als ein Kunstmittel, solche Idealität der Bühne zu wahren. Er leitete das zurück auf die Grundanschauungen seiner elementarästhetischen Arbeit. Indem der Chor den Eindruck hemmt, daß auf der Bühne Wirkliches und nicht bloß Spiel herrscht, gebe er dem Zuschauer seine innere Freiheit zurück und lasse sie nicht im Sturm der Affekte

untergehen. Schiller wollte, daß man die Tragödie als Kunstwerk hinnehme, sich dieser Tatsache, wenn nicht dauernd, so doch in immer neuen Ansätzen bewußt bleibe. Nur das entsprach seiner Vorstellung von sittlicher und ästhetischer Freiheit, seinem Bedürfnis, auch unter dem Ansturm tragischer Kunst die Selbstbestimmung zu wahren, die ihm an seinen Bühnengestalten wie an seinem eigenen Erleben etwas Unerläßliches bedeutete. Es läßt sich verstehen, daß eine Welt, die auf solche ethische Voraussetzungen verzichtet hat, williger als Schiller — mit ihm zu reden — beim Miterleben der Bühnentragik das Leiden über die Tätigkeit siegen läßt und das Gefühl, Kunst und nicht Wirklichkeit vor sich zu haben, ohne Bedenken preisgibt. Zwei Pole der Darstellung von Tragik ergeben sich da. Auch innerhalb der Schauspielkunst.



248. Bühnenbild von Anton de Pian zu den „Piccolomini". Nach einem Stich von Bittner 1816

(Aus Gregor, Wiener szenische Kunst.)

Naturalismus nennt sich seit der Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts die Bühnenkunst, die auf die Bretter volle Wirklichkeit stellen möchte. Auch Schiller wie seine Umwelt spricht von Naturalismus, wenn zu bezeichnen ist, was nach Kräften den Eindruck ausschalten möchte, auf der Bühne finde nur eine kunstvoll künstliche Welt Unterkommen. Hauptvertreter dieses Naturalismus der Bühne ist um 1800 August Wilhelm Iffland, Schauspieler zugleich und Bühnendichter, einst in Mannheim der erste Franz



249. Steinzeichnung von Hans Meid zu den „Piccolomini". 2. Aufzug, 7. Auftritt. Wallenstein empfängt Questenberg

(Nach der illustrierten Ausgabe des Wallenstein. Berlin 1914/15.)



250. Iffland in der Rolle des Pygmalion.
Gemälde von Anton Graff.
Potsdam, Bildergalerie-Sanssouci

Moor und des Anfängers Schiller nicht immer ganz unegoistischer Förderer, ein Meister wirklichkeitnaher Mimik. Freilich widersprach seinem Wesen schon ein Ausdrucksmittel der Bühnenkunst, die vom Leben abrückt: der Vers. Seitdem „Miss Sara Sampson" dem Theater ungebundene Rede auch für Tragik erobert hatte, war die Fähigkeit des Versesprechens dem deutschen Schauspieler mehr und mehr abhanden gekommen. Nicht nur „Don Karlos", auch die Meisterdramen Schillers hatten schwere Hindernisse zu überwinden, weil sie in Versen abgefaßt waren. Iffland bemühte sich wohl, dem wiedererstehenden Vers gerecht zu werden. Aber ihm verschlug es nichts, in einen Blankvers ein bewegliches „O Himmel!" einzuschieben, wie er es in ungebundene Rede einzufügen gewohnt war.

Als ungemein fruchtbarer Bühnendichter steht er zwischen Friedrich Ludwig Schröder und August von Kotzebue. Schröder war wie Iffland Schauspieler und Bühnenleiter, einer der Größten seines Fachs. Serlo im Urmeister und in den „Lehrjahren" ist sein merklich gekennzeichnetes Ebenbild. Kotzebue war durch seine Schwester mit dem Theater verbunden. Er überholte die beiden Schauspieler Schröder und Iffland in allem, was dem geschulten Bühnenmenschen sichere Erfolge seiner Dramen einträgt. Etwas gemildert ersteht in dem Gegensatz dieser drei unbedenklichen Bühnenbeherrscher zur hohen Dramatik der Zeit wieder, was einst die Handwerkarbeit der wandernden Mimen, die Haupt- und Staatsaktionen, von den Schöpfungen der Dichter schied, die durch Gottsched dem deutschen Theater zugeführt wurden. Nur daß diesmal die Bühnenmenschen schon auf Werken aufbauen konnten, die das deutsche Theater zum Klassizismus hinauf geleitet hatten, vor allem auf den Schöpfungen Lessings.

Die Tragik des bürgerlichen Dramas erweicht sich bei den drei zu dem Rührenden und Tränenseligen versöhnlicher Familiengemälde. Während die Motive von „Miss Sara Sampson" oder von „Emilia Galotti" gern noch übersteigert und aus der Verbrecherschicht des englischen bürgerlichen Dramas gerade die hinzugenommen werden, die von Lessing ausgeschaltet worden waren, darf im letzten Augenblick ein unvorhergesehenes Glück sich überraschend einstellen und einen guten Ausgang herbeiführen. Den Bedürfnissen des großen Haufens kommt das entgegen. Echte Tragik wird zu bloßem Spiel, zu einem sehr gewandten, gute Rollen sichernden Bühnenspiel.

Schröders eigene Dramen sind weit weniger zahlreich als seine Bearbeitungen der Stücke anderer. Kräftig modelt er um. Das englische Drama gewinnt, soweit neuere Stücke die Grundlage bilden, durch ihn eine festere, auch gemilderte Gestalt; Goethe spendete da ehrliches Lob. Shakespeare freilich wird von Schröder in uns unerträglicher Weise dem Bühnenpublikum des Zeitalters mundgerecht gemacht. Ähnlich wandelt sich Calderons „Alcalde de Zalamea" dank Schröder in einen „Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch". Immer bewährt sich Schröder als glücklicher Aufspürer echter Bühnenkunst, aber nur als Wegebahner zu Besserem darf er gelten. Iffland ist einer der Träger des Wunschs, den schon Diderot hegt und auch der junge Schiller, von der Bühne aus die Sittlichkeit zu fördern. Nicht tiefaufwühlende Erschütterung des sittlichen Bewußtseins, nur handgreifliche Lehre für den Alltag ergibt sich bei ihm. Mutig nimmt er den Kampf auf gegen Mängel der Herrscher und der Erzieher. Der Beamte ist in seinen Stücken ein gesinnungsloser Umschmeichler der Hochstehenden, ein schuftiger Bedrücker seiner Untergebenen. Solch hausbacken sittliches Pathos stimmt noch immer trefflich zu den Absichten der Aufklärung, ebenso wie die Duldung Andersgläubiger, für die sich Iffland einsetzt. Der lehrhafte Zug wird in



251. August von Kotzebue.
Bildnis in der Landesbibliothek zu Weimar

der Gesamtwirkung seiner Dramen gemildert durch das Anheimelnde, das die Abbilder deutschen Familienlebens aus bürgerlicher Welt gewinnen. Dem Hang zur Idylle kam das ebenso entgegen wie der Neigung, das Verhältnis von Eltern und Kindern, das in den bürgerlichen Trauerspielen Lessings und des Sturm und Drangs breiten Raum einnimmt, auf der Bühne dargestellt und zugleich minder tragisch gewendet zu sehen.

Kotzebue übernimmt und treibt alles sicher Wirksame weiter, was die beiden Vorgänger geboten hatten. Er sucht nur Augenblickswirkung scheinsittlicher Wendungen. Er weiß, wo er „nein" zu sagen hat, wenn er die Menge für sich gewinnen will. Spottet er über alles Großgedachte und Kühne, das sich über die engen Grenzen der Aufklärung hinauswagt, er kokettiert doch auch mit diesem oder jenem Schlagwort, das aus der Welt der mutigen Erneuerer des Gesellschaftslebens schon herabgestiegen ist in die Kreise der Philister. Rousseaus Naturbegriff dient ihm, Verwicklungen widersittlich zu lösen. Wenn es die Bühnenwirkung fordert, wird da alle ernstere Lebensauffassung zum Vorurteil gestempelt, werden schwere Vergehen mit der Ausrede entschuldigt, die Natur wirke sich in ihnen aus. Zuweilen genügt auch Rührung, alle sittlichen Bedenken zu überwinden, und — wie Wilhelm Schlegel spottet — der Kinder Gequäk flickt eine zerrissene Ehe. Immer glückt ihm, wirksame Situationen auf die Bühne zu stellen. Dem Lustspiel taugt das am besten. Kotzebues Lustspiele haben ein Jahrhundert lang unwiderstehlich ihre wechselnden Zuhörer lachen machen. Noch Richard Wagner durfte in dem Auftritt der „Meistersinger", der das argbedrängte Ständchen Beckmessers vorführt, ein Motiv von Kotzebues „Deutschen Kleinstädtern" aufnehmen und weiterspinnen. Kotzebue zog seine Kreise weit über die Gebiete des Lustspiels und des rührenden Familiendramas hinaus. Er wetteiferte in Blankversen mit Schillers Meisterdramen, schrieb Texte zu Opern und Singspielen und kam in seiner Vorliebe für Exotisches einem Zug der nächsten Zukunft zuvor.

Gegen Schröder und Iffland, auch gegen die Anfänge Kotzebues wendet sich die Xenienreihe, die dann als „Shakespeares Schatten" zu einem Ganzen zusammengefaßt wurde. Schiller hätte sie weniger scharf klingen lassen, wäre er sich nicht bewußt gewesen, daß er in seiner Jugend zuweilen dem Rührdrama der drei vorgearbeitet habe. „Man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors" heißt es in „Shakespeares Schatten". Der Sekretär Wurm, der Major Ferdinand von Walter ist hier miteinbezogen. Wilhelm Schlegel hielt den Klassikern Goethe und Schiller nur vor, was ihnen selbst aufgegangen war, als er noch 1832 spottete:

Was einer einbrockt, das muß er auch essen.
Hattet den rostigen Spruch ihr vergessen,
Als ihr die Xenien botet zum Schmaus?
Was ihr gefrevelt in schwärmender Jugend,
Kommt euch, bei reiferer männlicher Tugend,
Auf dem Theater zu Hof und zu Haus.
Stella, Clavigo, Kabale, Fiesko,
Räuber, gemalt in dem krudesten Fresko,
Brüteten Iffland und Kotzebue aus.

Ein unüberbrückbarer Gegensatz besteht indes von Anfang an zwischen Schiller und der Rührdramatik. Auf Lessing durfte sich berufen, wer nicht Bewunderung, nur Rührung durch seine Helden wachrief. Schiller scheidet sich da auch von Lessing. Er nähert sich von Anfang an und zuletzt immer mehr

DIE

JUNGFRAU VON ORLEANS.

EINE ROMANTISCHE TRAGÖDIE

von

SCHILLER.

Mit einem Kupfer.

BERLIN.

Bei Johann Friedrich Unger.

1802.

252. Titel der Jungfrau von Orleans. Erstausgabe

Maria Stuart

ein

Trauerspiel

von

Schiller

Tübingen,

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung

1801.

253. Titel der Maria Stuart. Erstausgabe

dem Standpunkt der Tragédie classique, die — voran Corneille — der „admiration" nicht entraten wollte. Nicht Tränen des Mitleids sind, wie für Lessing, das wahre Kennzeichen tragischer Wirkung. Stoischer sind deshalb Schillers tragische Persönlichkeiten als die Lessings. Sie fallen mit Größe wie die Helden Corneilles.

Um der Bühnenidealität willen lehnte Schiller, der doch zuletzt fast nur noch aus der Geschichte seine Dramenstoffe holte, der scheinbar um seiner Geschichtsdramen willen zum Geschichtsforscher geworden war, engen Anschluß an die Überlieferung ab. Am 20. August 1799 empfiehlt ein Brief an Goethe, nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen, alles Übrige poetisch frei zu erfinden. Das gemahnt abermals an Aristoteles und Lessing, wenn es auch etwas anderes meint, als daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte. Wie unabhängig Schiller sich von der Überlieferung zu machen wußte, bezeugt die „Jungfrau von Orleans", bestätigt heute noch unbedingter der Dichter der „Heiligen Johanna", Bernard Shaw. Auch Geschichte war für Schiller ein Stück Wirklichkeit, das ins Kunstvolle nur emporstieg, wenn es sich dem Gebot der wirklichkeitfernen Idealität beugte. Allerdings stehen die letzten Dramen auf verschiedenen Stufen solcher Unabhängigkeit von Geschichtsüberlieferung und Wirklichkeitstreue.

Notwendige Folge aus Schillers Ansicht von wahrer Tragik war der Schritt hin zur Tragédie classique, den er nun noch bewußter als Goethe bei der Gestaltung von „Iphigenie" und „Tasso", auch entschiedener als bei der Abfassung des „Don Karlos" tat. Eins der wichtigsten Kunstbekenntnisse des reifen Schiller, das Stanzengedicht, „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte", sagt, welche Stütze im Kampf für die Idealität der Bühne dem deutschen Hochklassizismus die Tragédie classique war. Doch auch Schillers und seiner Kunst tiefinnere Verwandtschaft mit den großen französischen Tragikern ist kaum an anderer Stelle von ihm gleich stark fühlbar gemacht worden. Nur einer, der selbst in sich das Bedürfnis fühlte, dem Bühnenkunstwerk gleich den Franzosen höchste Harmonie der Form zu schenken, konnte künden:

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.



254. Szene aus der Braut von Messina, IV. Aufzug.
Gemälde von Matthaei. Weimar, Landesbibliothek
(Nach Güntter, Schiller.)

Diese innere Verwandtschaft erweist sich nicht nur in Schillers Verdeutschung der „Phèdre" von Racine, mehr vielleicht noch in der Bearbeitung von Shakespeares „Macbeth". Die Brüder Schlegel hätten diesen „Macbeth" minder hart angeklagt, wenn sie ihn nicht als eine Sünde, begangen an Shakespeare, empfunden hätten. Nach Schillers Gesamtansicht von Tragödie mußte hier Shakespeare sich gefallen lassen, ins Antike, aber auch ins Französische hinübergedrängt zu werden.

Recht behält Otto Ludwig, wenn er gegen Schiller einwendet, ihm erstehe wie den klassischen Franzosen die schwere Aufgabe, „la longue carrière de cinque actes" mühselig auszufüllen, da er ja alles eigentliche Geschehen in die Vorgeschichte verlege. Sicherlich weiß Schiller immer den Anschein zu wecken, als eröffneten sich noch weite Möglichkeiten des Ablaufs, während doch von Anfang an die Katastrophe schier unabwendbar ist. Er erregt neue Hoffnungen und enttäuscht sie nur, nachdem sie reiches und vielgestaltiges Bühnenspiel gezeitigt haben. Von Anfang an hatte Schiller bewegtes Leben auf die Bühne gestellt. Es war ihm zuletzt im „Don Karlos" nicht nur verwirrend bunt, auch verworren geraten. Jetzt darf er das Leben auf der Bühne um so ungestörter wuchern lassen, weil durch die analytische Technik die Folgerichtigkeit des Vorgangs gesichert und die Notwendigkeit der Katastrophe unbestreitbar ist.

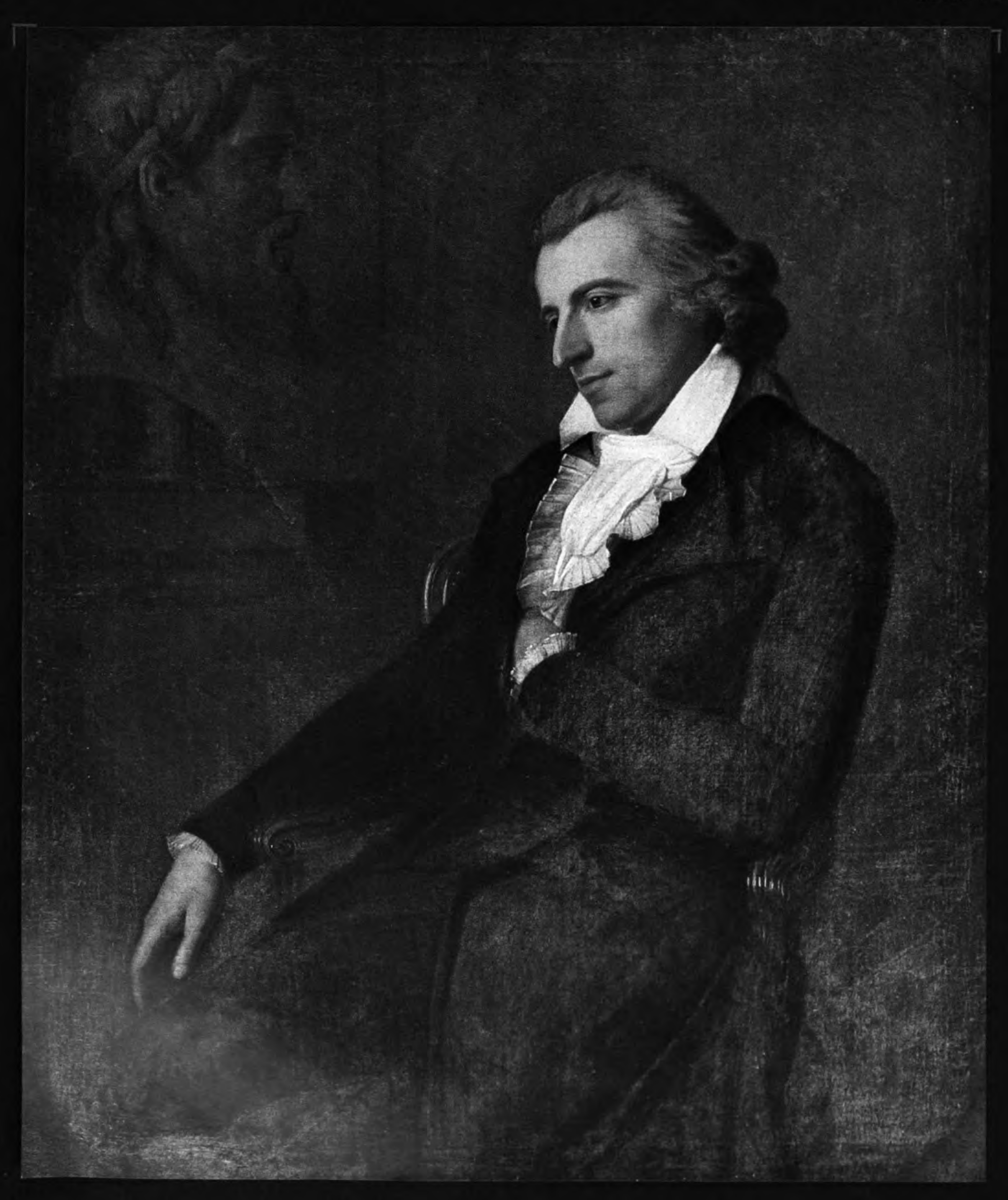
Genau nimmt er es mit Einzelheiten der Motivierung noch immer nicht, eben weil die Motivierung des Ganzen unausweichliche Notwendigkeit hat. Wallenstein muß fallen, weil er dem Kaiser zu mächtig geworden ist. Maria bleibt für Elisabeth eine schlimme Gefahr, so lange sie auf Erden ist; früher oder später wird Elisabeth ihre Macht nutzen, die Nebenbuhlerin zu vernichten. Johanna hat, ihr Vaterland zu retten, sich einer Bedingung unterworfen, gegen die sich die Natur erklären muß; Liebe zu einem Mann wird sie ergreifen und sie gegen das Gebot der Jungfrau sich vergehen lassen. Analytischer Technik nahezukommen, setzen diese Tragödien ein, wenn die Zwangslage schon geschaffen ist. Von dem weiten Weg, den innerhalb eines guten Teils des Dreißigjährigen Kriegs Wallenstein zurückzulegen hat, sind nur die letzten Tage auf die Bühne gebracht. Über Maria ist schon das Todesurteil gefällt; nur noch die Unterschrift der Königin Elisabeth fehlt. Die Jungfrau hat zu Johanna schon gesprochen. Was immer auf der Bühne vorgeht, es dient nur, und sähe es auf den ersten Blick auch wie ein Ausweg aus, die Zwangslage noch wirksamer zu

machen. Maria findet bereite Helfer; sie verschlimmern nur die Lage der Gefangenen. Alle Hoffnung spitzt sich zu auf eine Unterredung mit Elisabeth; bitterster Haß erwacht in Elisabeth, wenn sie Maria gegenübersteht. Angesichts solch sicherer Führung der Handlung, solchen herrscherhaften Spiels mit vergeblichen Anschlägen und unglücklichen Plänen legt Schiller keinen Wert auf die Stichhaltigkeit des einzelnen Augenblicks. Leicester verhält sich, zum erstenmal mit Mortimer zusammen, nicht wie ein gewiegter Staatsmann, der auf gefahrvollem Boden längst sich sicher zu bewegen und sein Innenleben zu verschleiern gelernt hat, eher wie ein unerfahrener Jüngling. Elisabeth, gleichfalls zum erstenmal im Gespräch mit Mortimer, wirft ihm ihre Gunst hin, um einen Bundesgenossen gegen Maria zu gewinnen. Das stimmt alles zu Schillers Absicht, sich nicht in eindringende Charakteristik seiner Gestalten zu verlieren. Perspektivisch behandelt er solche Augenblicke. Im Eilschritt geht er über sie hinweg. Wenige Worte genügen ihm, wo Seelendramatik aus jüngster Zeit ganze Aufzüge nötig hätte. Nicht ganz zehn Verse eines raschen Worttauschs bergen den Satz, den die siegesfrohe Johanna ihrem unterliegenden Gegner Lionel zuruft: „Die heilige Jungfrau opfert dich durch mich!", aber auch ihre Klage- und Selbstanklagerufe: „Töte mich — Und fliehe!", „Wehe mir!", „Heil'ge Jungfrau!" Gleich darauf weiß Johanna, daß sie ihr Gelübde gebrochen hat. An diesem entscheidenden Wendepunkt der Handlung läßt Schiller auch nicht von ferne ahnen, wie in Wirklichkeit ein Seelenumschwung von solcher Stärke sich entwickelt und sich nur schrittweise dem zu erkennen gibt, der ihn erlebt. Ein Jahrhundert, dessen Drama in stetem Widerspruch zu Schillers Spätkunst groß geworden ist, hat solches Beiseiteschieben aller Echtheit der Seelenzeichnung überdeutlich und unangenehm fühlbar gemacht. Freilich auf Kosten einer Verlangsamung, die dem tragischen Ablauf seine beste Kraft raubt; in ihrem Schrittmaß wird, was in der Seele des Menschen sich abspielt, derart begreiflich, daß die Macht der tragischen Gegensätze leidet. Wirklich ging es im Widerspruch zu Schiller immer mehr darauf aus, für die Menschen der Tragödie Verständnis zu werben. Sie sollten es noch finden, wenn sie am Ende haltlos zusammensanken. Schiller will ja eine Wandlung wie die, an der seine Jungfrau zusammenbricht, in das Licht eines jähen Schicksalsschlags rücken, um dann desto eindrücklicher zu zeigen, wie gerade dieser Schicksalsschlag Johanna emporhebt zu sittlicher Selbstbestimmung. Sich auf ein Sittengesetz im Augenblick des Zusammenbruchs zu besinnen, lag nicht im Wesen der Bühnengestalten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Schon bei Ibsen ist es ein Ausnahmefall.

Gefährlich wurde für Schiller die Eile, mit der er über Seelenwendungen wegging, wenn die Entwicklung der Handlung nicht analytisch auf die Vorgeschichte sich stützen durfte. Ein eigener Fall ist, daß gerade das Stück, das ganz der griechischen Form sich anpassen sollte, daß die „Braut von Messina" viel weniger ein analytisches Drama geworden ist als die drei Dramen, die ihr vorangehen. Sie bringt Entschlüsse und Taten auf die Bühne, die erst hier ihre Begründung finden, nicht aus der Vorgeschichte sich notwendig ergeben. Mißverständnisse, die unschwer zu beheben wären, entstehen während des Spiels, weil einer nicht hört, was der andere sagt. Da wirkt sich wieder Schillers Neigung aus, die Motivierung leicht zu nehmen. Sollte die „Braut von Messina" ein rein analytisches Drama werden, dann durfte die Ermordung Don Manuels nicht aus Vorgängen abgeleitet werden, die sich auf der Bühne abspielen; sie durfte wohl gar nicht auf die Bühne kommen. Erst wenn sie vorbei ist, gewinnt die Tragödie die Größe, aber auch die Vorteile analytischer Dramatik. Und folgerichtig geht es weiter zu dem Ziel, das für Schiller alles bedeutet. Don Cesar „erhebt" sich wie kein anderer Held Schillers am Schlusse. Selbstbestimmung hat ihm ganz fern gelegen, er hat sich nur von seinen Trieben leiten lassen. Jetzt besitzt er die Kraft, sich als den Schuldbeladenen selbst zu opfern, allem Lockenden zum Trotz, das ihn auf der Erde festhalten möchte.

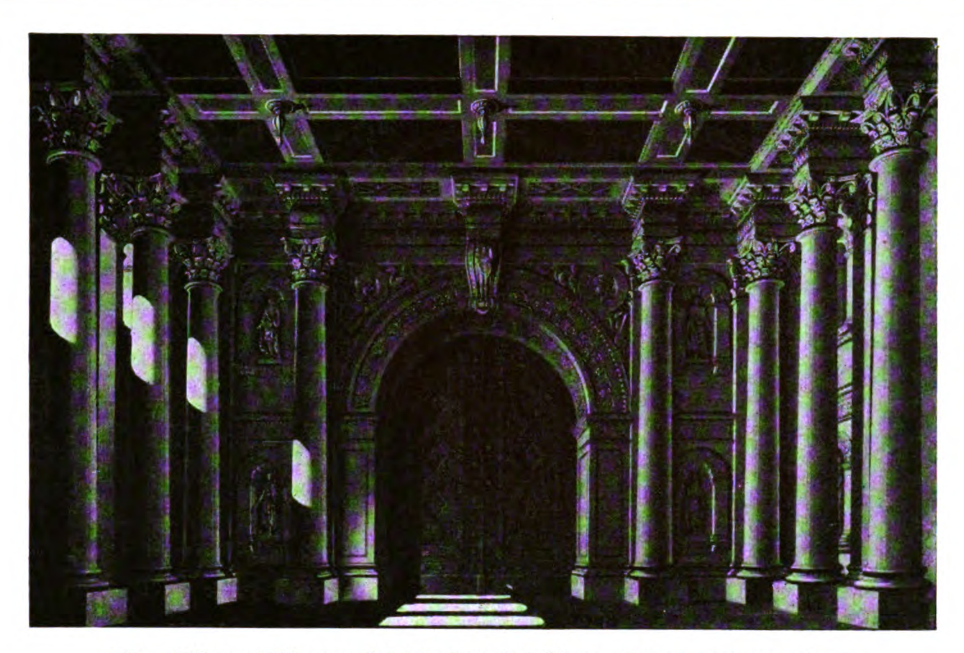
Kein anderes Stück Schillers nutzt das Wort „Schicksal" gleich oft. Das kann den Eindruck wecken, als wolle Schiller der Motivierung zu Hilfe kommen. Ein Fluch liegt auf dem Fürstenhaus, wie auf dem der Atriden. Und wie in Goethes „Iphigenie" solche Last, die der Weltanschauung der Antike — doch nicht nur ihr — entspricht, noch durch Vererbung vergrößert wird, stellt auch Schiller hier neuere Naturwissenschaft in den Dienst der Begründung des Vorgangs. Am Ende des 19. Jahrhunderts arbeitete die Tragödie nur noch mit Vererbung, dank dem Zeitgefühl, das auf Naturhaftes und Körperliches alles Geistige zurückführte; sie tat es auch, wenn sie analytische Dramen gestaltete.

Schon vor der „Braut von Messina" war Schiller dem Bereich Shakespeares wieder nähergekommen. Das ergab sich in der „Jungfrau" durch die Umwelt des Stücks, die es dem Ritterdrama verwandt macht; wirklich kehren viele Züge aus „Götz" und aus dessen Gefolge wieder. Nachdem nicht nur „Maria Stuart", auch der gewaltige Elfakter aus dem Dreißigjährigen Krieg fast nur in geschlossene Räume verlegt worden war, geht es jetzt shakespearisch



Schiller. Bildnis von Ludovike Simanowiz, 1793.
Marbach, Schiller-Nationalmuseum.





255. Bühnenbild von Schinkel zu Schillers „Braut von Messina".
Berlin, Rauch-Schinkelmuseum

in die freie Landschaft hinaus, wird hier gekämpft, weckt wilder Wald tiefe Schauer; Donner und Blitz steigern sie. Wunderbares spielt sich auf der Bühne ab. Trotzdem glückt erst dem „Tell", Menschen und Bühnenvorgang mit der Landschaft shakespearisch zu einer Einheit zu verschmelzen. Nun erst lebt sich Schiller in die Landschaft des Stücks ein, mit der ihm eigenen Kraft, aus Zeichnungen, Landkarten, Beschreibungen das Wesen einer Gegend sich so zurechtzulegen und es so in Worte umzusetzen, daß die Darstellung auch dem besten Kenner echt erscheint. Ein guter Teil der Wirkung, die dem „Tell" — in der Schweiz selbst — zugefallen ist, ruht in der Atmosphäre, in die das Stück hineinversetzt. Daß auch „Demetrius" Ebenbürtiges geleistet hätte, verraten die vorliegenden Bruchstücke. Lokalfarbe wird auch früher von Schiller erstrebt, im Vorspiel des „Wallenstein", im Lager, dann in „Maria Stuart", wo es gilt, Katholisches auszuschöpfen. Nimmt doch Mortimer die „prédilection d'artiste" der Romantik für katholische Kunst auf, läßt romantisch Kunst und Religion ineinander übergehen. Aber in der „Jungfrau" mischt Schiller Modernes oder vielmehr Mittelalterliches noch so unbedenklich mit Antikem, daß er eine Situation, die ihn an Zweikämpfe der Ilias gemahnt, in jambischen Trimetern vorträgt. Die „Braut von Messina" übt grundsätzlich solche Mischung, gestützt auf die Tatsache, daß die Welt, in der sie spielt, auf antiker Unterlage das Lebensgefühl einer spätern Zeit sich entwickeln läßt. Im „Tell" verharrt nur noch der Sprachausdruck bei vossisch-homerischen Wendungen.

Am schärfsten sondert sich „Tell" von den vorhergehenden Stücken durch den Verzicht auf alle Analytik. Der Bau des Stücks schließt sich fast durchaus den Stoffquellen an, zunächst der „Helvetischen Chronik" von Ägidius Tschudi aus dem 16. Jahrhundert. Das bedingt auch den Eindruck, als sei der „Tell" ein Drama mit vielen Helden. Tatsächlich erreicht Schillers Kunst, eine Überfülle von Menschen auf der Bühne zu bewegen — schon die „Räuber" sprechen für sie —, hier ihre Höhe. In klarer Sonderung scheidet sich als Typus gestaltet, Mensch von Mensch, Gruppe von Gruppe. Und während lange Zeit nur ein Nebeneinander und Gegeneinander zu walten scheint, erhebt sich immer mächtiger der eine Große, der es nicht



256. Schiller. Gemälde von Gerhardt von Kügelgen

liebt, mit den andern zusammenzugehen, kein Mann des Rats, sondern der Tat; er weiß, daß der Starke allein am mächtigsten ist. Wie in den alten Schweizer Dramen von Tell ist auch hier er der eigentliche Erlöser. Die andern haben einen Rütlibund geschlossen. Aber sie wagen es nicht, die Hand zu erheben, wenn Geßler den besten Schützen zwingt, den Apfel vom Kopf des Sohns zu schießen. Ehe der Rütlibund handelt, befreit Tell die Heimat von dem Gewaltvogt; was zu tun übrig bleibt, ist dann bald von den andern geleistet.

Dieses Umsturzdrama räumt der Menge wenig Rechte ein und legt überdies das Schwergewicht auf den Gegensatz der Absichten, der zwischen dem Befreiungskampf der Schweizer und dem Brudermord der Französischen Revolution für Schiller besteht. Wie in der ,,Glocke", wie schon im ,,Spaziergang" wendet sich Schiller scharf gegen den großen Zeitvorgang. Bald sollte ,,Tell", aber auch die ,,Jungfrau" in ganz anderes Licht durch die fortschreitende Weltgeschichte gerückt werden. Beide Werke nahmen das Gefühl vorweg, das kurz nach Schillers Hingang im Deutschen erwachte, vor der Schlacht von Jena nur in ersten Ansätzen bei wenigen sich ankündigte, im Befreiungskampf gegen Napoleon hell aufflammte. Es war, als habe Schiller diesem Gefühl das rechte Wort geliehen. Wo dann auf deutschem Boden Fremdherrschaft sich wieder breitmachte, wurden dem Deutschen die beiden Dramen wieder zu Symbolen seines eigenen Erlebens. Da tönte Stauffachers Rütlirede, als wäre sie aus dem Augenblick gefühlt und gesprochen.

Liedeinlagen bezeichnen den Stil von Schillers Meisterdramen. In der ,,Braut von Messina" steigert sich das Lied zur Chorrede. All das rückt weit ab von Shakespeare; bestenfalls haben die Lieder des ,,Tell" entfernte Verwandtschaft mit den Sängen, die von Shakespeare dem Drama eingefügt werden, soweit nicht Volksliedton dem Wesen von Schillers Lyrik widerspricht. Die Liedeinlage hat bei Schiller weit mehr tektonische Bedeutung als bei Shakespeare. Sie dient einem Aufbau von Stimmung, wie er in Werken der Musik waltet. Otto Ludwig hat das als undramatisch empfunden und von ,,lyrischer Steigerung" gesprochen, die er der ,,dramatischen Steigerung" Shakespeares entgegenstellt. Besser hätte er wohl von musikalischer Steigerung geredet. Was ihm als Kennzeichen solcher lyrischen Steigerung erscheint, ist gerade das Wesentliche von Schillers Kunst der Stimmungführung: gegen das Ende des Akts den Zuschauer immer stärker zu packen, dann mit einer gewissen Nüchternheit den nächsten Akt zu beginnen, um am Ende den Zuschauer am mächtigsten wieder zu bannen. Der Affekt des Zuschauers wird hin und her geführt zwischen Anspannung und Zurücksinken. Der Chor der ,,Braut von Messina" dient besonders dieser Aufgabe. Er ist an sich ein Meisterwerk musikalischer Prägung der Worte; wie durch seinen Gedankeninhalt führt er den Zuschauer auch durch die Wortklänge aus den dumpfen Gefilden leidenschaftbedrängten Erden-

lebens hinauf in eine reinere Luft, in der sich der Ewigkeitswert auch des Grauenhaften klarer enthüllt. Das letzte Chorlied der Tragödie atmet am fühlbarsten solche erlösende Kraft der Musik, indem es hinaufsteigt zu den Versen:

> Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
> Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,
> Die Welt ist vollkommen überall,
> Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.

Tatsächlich ist weniger die Höhe der Gedanken da wirksam, weit mehr Schillers Fähigkeit, den Worten einen musikalisch emportragenden Klang zu leihen, in Worten zu erreichen, was der Musiker mit Tönen zu schaffen weiß.

Wilhelm Tell

Schauspiel

von

Schiller.

Zum Neujahrsgeschenk

auf 1805.

Tübingen,

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1804.

257. Titel des Wilhelm Tell. Erstausgabe

Und so enthüllt sich als letzter und entscheidender Grund für die Ziele, denen der Tragiker Schiller zustrebt, ein reinkünstlerisches Bedürfnis. Schon Schillers ganze Lehre von der Tragödie ist eine staunenswerte Verknüpfung von Zügen des Geistesgehalts mit Zügen der künstlerischen Gestalt. Zu einer geschlossenen Kette verbinden sich sein sittliches Glaubensbekenntnis, die auf diesem Glaubensbekenntnis ruhende Lehre vom Pathetisch-Erhabenen, die Forderung, im Sinn solcher Lehre den Helden der Tragödie zuletzt vom Schicksal erhoben zu sehen, aber auch alles, was sonst den Bau der Tragödie bestimmt. Künstlerische Voraussetzung einer nur scheinbar aus sittlichen Absichten entnommenen Vorstellung von Kunst der Tragik ist ein Formwille, der den Zuschauer durch eine wohlabgetönte Reihe von Stimmungen wie in einem Musikwerk hindurchführt, mit fester Hand und in zielgewissem Hinschreiten auf das Finale. Diese „lyrische Steigerung" zu gewinnen, bedarf Schiller keiner eindringlichen Seelenzergliederung. Der Themenführung, die hier den Kernpunkt bildet, entspricht das analytische Drama. Es gestattet, unabhängig von den Ansprüchen, die das allmähliche Werden von Tragik stellt, nicht belastet durch die Fülle von Vorgängen, die auf die Bühne zu bringen wären, das Stück erst da anfangen zu lassen, wo das wechselnde Spiel auf- und absteigender Stimmungen sich in der Bühnenrede frei entfalten darf, um zuletzt ebenso ungefesselt die Stimmung zu erreichen, der nach Schillers Wunsch die Tragödie zustreben soll. Das Bedürfnis, eine feste, für Schiller fast unentbehrliche Kurve der Stimmungsbahn zu erzielen, wird erfüllt, indem die Tragödie den Menschen vorführt, den das Schicksal erhebt, während es ihn zermalmt.

In den ersten Tragödien Schillers läßt sich dieses Bedürfnis ahnen. Auf der Höhe gelangt es zu vollem Ausdruck. Die kunstreiche Führung der Stimmungskurve hat den Werken Schillers ihre Bewunderer geworben, noch wenn sie meinten, nur dem sittlichen Genius zu huldigen. Auch von dieser Seite ist das 19. Jahrhundert, zumal an seinem Ende, mit Willen andre Wege gegangen als Schiller. Man erstrebte gutdeutsch Lösung von Fesseln, die nur das Recht künstlerischer Formung für sich beanspruchen dürfen, ein Recht, für das der Deutsche selten Anerkennung bezeugt hat. Allein wer heute unbefangen auf die Dramen zurückblickt, die am unbedingtesten Schillers Stimmungskurve vermissen lassen, mag vielleicht zugeben, daß vor allem ihren Schlüssen etwas gründlichst Unbefriedigendes eigen ist.

Überindividuelle Formung, das Kennzeichen der Kunst der „Lateiner", ist in der immer wiederkehrenden Stimmungskurve zu verspüren. Auch an dieser Stelle erweist sich Schillers innere Verwandtschaft mit dem Klassizismus der Franzosen; nicht bloß in der strengen Tektonik einzelner seiner Meisterdramen, besonders der „Maria Stuart". Im „Tell" gab Schiller viel von diesen „lateinischen" Zügen auf. Indem er dem Drama, das die — gleichfalls „lateinisch" überindividuelle — analytische Handlungsführung am unbedingtesten verwirklichen sollte, ein locker gebautes Stück folgen ließ, schien er ganz neue Wege einzuschlagen. Doch beim Ausgestalten des „Demetrius" sah er sich sofort wieder veranlaßt, der Vorgeschichte zuzuweisen, was anfangs auf der Bühne gezeigt werden sollte. So lenkte er auch diesmal wieder ins Analytische ein. „Demetrius" hätte schwerlich eine ungeahnt neue Bahn von Schillers Bühnenwerken eröffnet, wie manche es vermutet haben. Und auch die große Fülle unausgeführter Entwürfe, die sich in Schillers Nachlaß fand, verbürgt nicht, daß Schiller den eigentlichen Grundsätzen seiner Dramatik untreu zu werden gedachte. Es überrascht, manchen befremdet es, hier auf Stoffe zu treffen, wie sie später von Balzac, aber auch von Sue und von deren Nachfolge bei der Abzeichnung von Paris verwertet worden sind, wie sie sich aber auch bei Balzacs Vorläufern aus dem 18. Jahrhundert finden, die von Schiller viel gelesen und hoch geschätzt wurden. Aber wer wagte zu behaupten, daß Schiller in der Dramatisierung solcher Stoffe das Gesellschaftsstück des 19. Jahrhunderts und dessen Realismus vorweggenommen hätte? Er war längst gewohnt, seinen Stoffen seinen Geist aufzuprägen. Diesem Geist widerstrebte zuletzt alle Erdennähe zu unbedingt, als daß solche Entwürfe Schillers ihn zum Ahnherrn des neuern Naturalismus stempeln ließen.

S. 287ff. Schillers Wirkung auf Goethe: *A 2* S. 376ff.; J. Minor, Goethes Faust, Entstehungsgeschichte und Erklärung, Stuttgart 1901 2, 20ff.

S. 290 Goethe und Wolfs „Prolegomena": *GuG* S. 250ff. — Hexameter: vgl. oben S. 77 zu S. 54f.

S. 300ff. Achilleis: *GuG* S. 74f.

S. 303f. Hölderlins Verhältnis zur Philosophie seines Zeitalters: Stefan Zweig, Der Kampf mit dem Dämon, Leipzig 1925 S. 72ff. Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt Hans Neunheuser, Hölderlins geistige Entwicklung (Studien zur abendländischen Geistes- und Gesellschaftsgeschichte Bd. 2), München 1928.

S. 304 Karl Justus Obenauer, Hölderlin / Novalis, Jena 1925 S. 60ff.

S. 305 Der Gegensatz der Schallform Hölderlins und Schillers ergibt sich schon aus der Forschung von Ottmar Rutz; vgl. *GuG* S. 96ff.

S. 309 Die entscheidenden Verse aus der Dichtung „Der Rhein" sind *GuG* S. 242 abgedruckt, daher hier nicht wiederholt. Dort Näheres über die Wortkunst dieser Hymnen. Über Hölderlins Metaphorik: Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927 1, 282ff.

S. 310ff. Schillers Dramaturgie in der Reifezeit: O. Walzels Einleitung zu Bd. 7 der Säkularausgabe von Schillers Werken.

S. 311 Begriff der (sentimentalischen) Idylle bei Schiller: oben S. 286.

S. 312 Gerstenberg als Vorkämpfer der psychologischen Tragödie: oben S. 165.

S. 313 „Synthesis" der „pragmata": vgl. oben S. 114.

S. 314 U. v. Wilamowitz bekämpft die Annahme, daß die klassische Tragödie der Griechen nur Typen und nicht Persönlichkeiten schaffe.

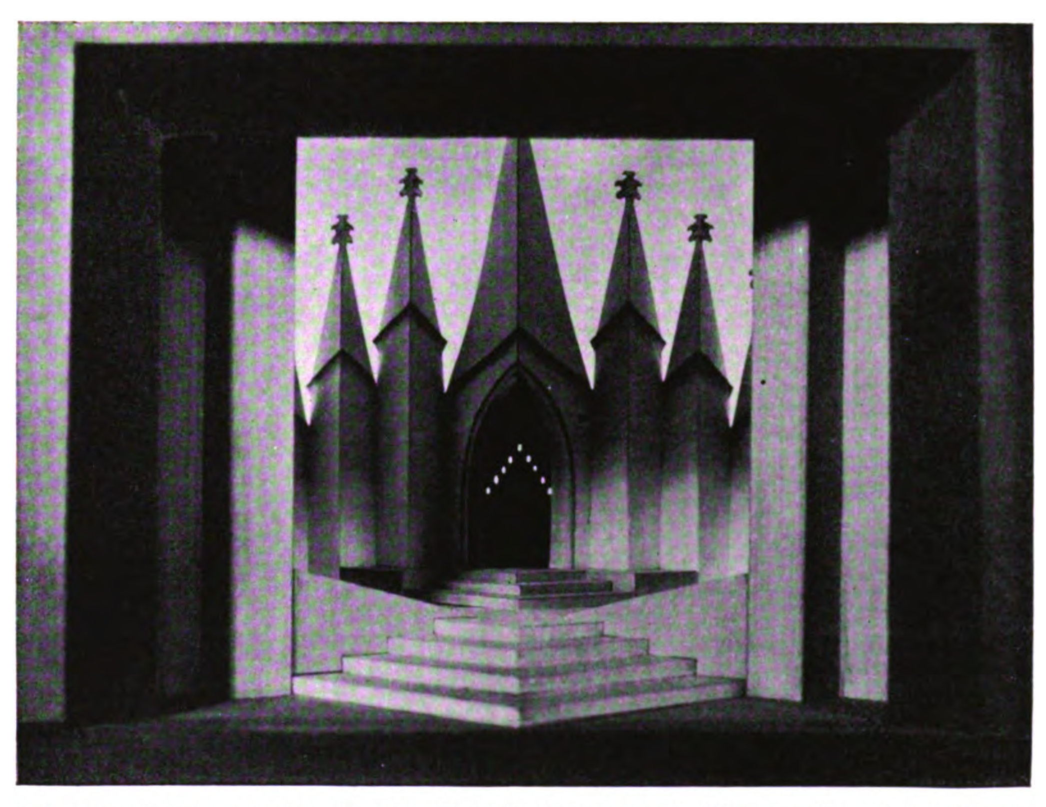
S. 320 Tragik des Verstehens im Gegensatz zur Tragik des Wertens: *A 2* S. 524ff. und *GuG* S. 91ff.

S. 322f. Dramatische und lyrische Steigerung: *GuG* S. 115f. Über die musikalische Stimmungsführung nach Schiller: *GuG* S. 347ff., 355; ferner O. Walzel, Heinrich von Kleists Kunst, Bonn 1928 S. 10f.

S. 324 Zum Gegensatz überindividueller und persönlicher Form siehe Register unter „Form, Individuelle" und „Form, Überindividuelle".



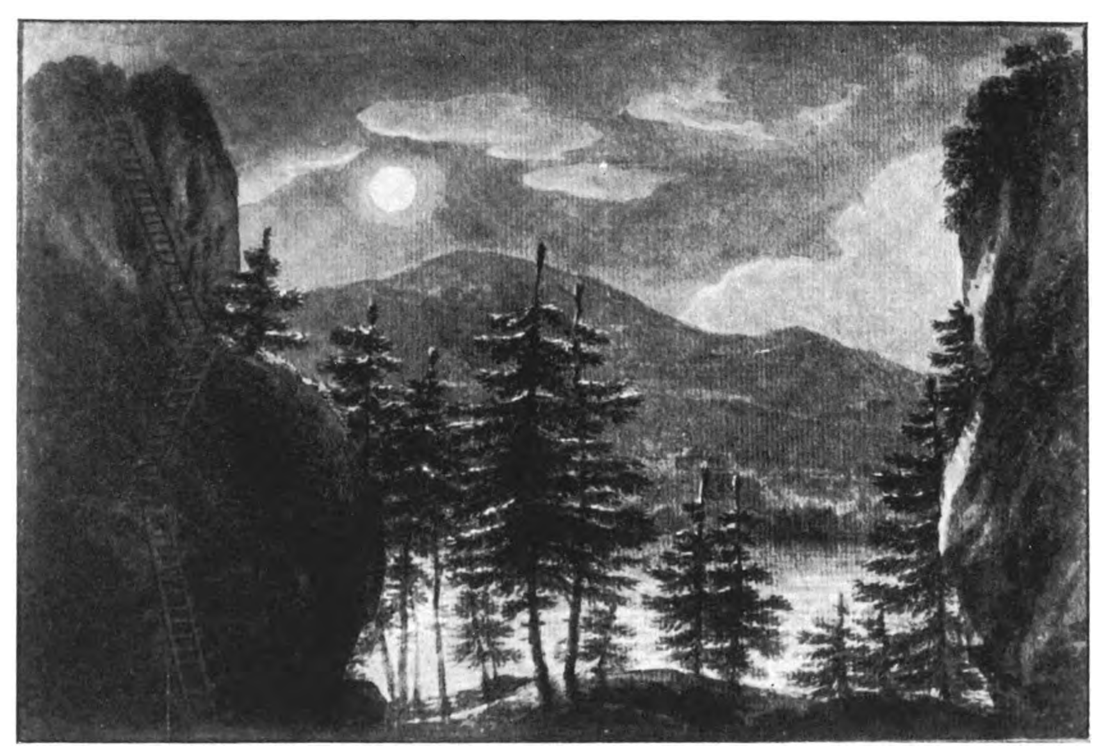
Bühnenbild von Schinckel zur „Jungfrau von Orleans", IV. Aufzug, 1. Szene.
Rauch-Schinckel-Museum, Berlin.



Bühnenmodell von Ludw. Sievert (Frankfurt) für eine Aufführung der „Jungfrau von Orleans" (1923), IV. Aufzug, 4. Szene.

Tafel XXII.
(Rückseite)





Bühnenbilder für eine Aufführung des „Wilhelm Tell" im Münchener Hoftheater i. J. 1806. Oben: Seeufer; unten: Rütli. Aquarelle von Angelo J. Quaglio. München, Theatermuseum.

IV. GOETHES LETZTE WEGE

1. Drama. Faust



258. Goethe. Bildnis von Kügelgen 1808.
Dorpat, Universität

Wie ein Stoff aus dem Gebiet Balzacs sich in der Darstellung des deutschen Hochklassizismus tatsächlich gab, bezeugt das Bruchstück von Goethes „Natürlicher Tochter" (1803). Er entstammt dem Quellenbereich, aus dem auch Balzac schöpfte. Seltsame Vorgänge aus der Welt des Ancien Régime wirken sich in der Zeit der Französischen Revolution aus; sie sind verwandt mit den Motiven der Hintertreppenromane. Ein Mensch sieht sich unter dem Druck der ihm verborgenen Ränke unbekannter oder kaum geahnter Gegner unversehens aus dem Leben der Gesellschaft hinausgedrängt. Alles Recht, das ihm der Staat bisher eingeräumt hat und das ihm wie jedem etwas Selbstverständliches gewesen war, wird ihm mit einem einzigen Schlag entzogen. Der gewohnte Boden versinkt unter seinen Füßen. Will er sich retten, so muß er sich Bedingungen unterwerfen, die ihm widerlich sind. Das gemahnt immer noch an das dunkle Wirken geheimer Gesellschaften. Aber tatsächlich bedrängt nur Eigennutz eines einzelnen das Opfer. Zügellose Begehrlichkeit wagt sich bis an Verbrechen heran. In ihr erkennt Goethe einen Grund und eine Ankündigung der französischen Umwälzung. So hatte er es im „Großkophta" gemeint. Mag gerade die „Natürliche Tochter" von Goethe als ein Gefäß bereitet worden sein, in dem er alles, was er manches Jahr über die Revolution und über deren Folgen geschrieben und gedacht hatte, mit geziemendem Ernst niederzulegen hoffte, mag sie schon durch ihre künstlerische Gestalt vom „Großkophta" abrücken, Gemeinsames bleibt zwischen beiden Dichtungen bestehen, und wäre es nur das Streben, das große Zeitereignis nicht an seinem Mittelpunkt zu fassen, sondern an den peripheren Auswirkungen.

Die Persönlichkeit, deren Erlebnisse dem Drama die Grundlage boten, war tatsächlich wenig Besseres als eine Abenteurerin. Sie spielte später als Madame de Gachet noch eine Rolle im Umkreis der Brentano. 1798 trat sie mit ihren „Mémoires" hervor, ihre Widersacher zu entlarven, die sie, eine natürliche Tochter eines Prinzen von Bourbon-Conti, um die geplante Anerkennung ihrer hohen Geburt gebracht hatten. Das war brauchbarer Stoff für eine Sensationsdichtung. Goethe hat ihn geadelt, indem er tat,

was am 20. August 1799 von Schiller vertreten wurde. Goethe bestätigte am nächsten Tag die Äußerung Schillers über eine mittlere Gattung von Stoffen, in der die Vorteile des geschichtlichen und des erdichteten Dramas sich verbänden: „Es ist gar keine Frage, daß wenn die Geschichte das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran, als wenn man sich des Ausführlichern und Umständlichern der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genötigt, das Besondere des Zustands mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen, und die Poesie kommt ins Gedränge."

Sein Kunstwerk von der Gefahr zu befreien, daß es nur als Dramatisierung eines Tagesvorfalls erscheine, der starkes Aufsehen erregt hatte, tauft Goethe nicht bloß die Verfasserin der „Mémoires" in Eugenie um, er nimmt den andern den Namen ganz. König, Herzog, Graf, Hofmeisterin, Sekretär, Weltgeistlicher, Gerichtsrat, Gouverneur, Äbtissin, Mönch heißt es im Personenverzeichnis. Auch im Text erhalten sie keine Namen. Das Reinmenschliche schält sich aus dem Zufälligen heraus. Typisches scheint allein zu bestehen. Wirklich schenkt Goethe einzelnen unter den geschichtlichen Menschen des Stücks auch noch Merkmale anderer Persönlichkeiten aus der Vorzeit der Revolution. Der Kundige erkennt leicht, wer gemeint ist. Die Stellung des Hauses Orléans zu Ludwig XVI. kennzeichnet sich in dem Verhalten von Eugeniens Bruder. Etwas von einer Schlüsseldichtung gewinnt das Drama durch diesen Kunstgriff. Das war immer noch vornehmer und zurückhaltender, als wenn Goethe den Anschein geweckt hätte, er wolle durch das Aktuelle des Gegenstands Leser anlocken. Und es hinderte oder hätte mindestens hindern sollen, daß Verzicht auf Eigennamen wie Verflüchtigung des Persönlichen dieser Menschen gefaßt wurde. Sind sie doch nicht schlechthin Vertreter eines typischen Verhältnisses der Stände zueinander, vielmehr Träger eines Vorgangs, der immerhin etwas Außerordentliches darstellt. Darf dies Außerordentliche aber auch schon als Tragik angesprochen werden?

Eugenie wird durch die Kniffe ihres Bruders aus zuversichtlichen Hoffnungen in tiefes Leid gestürzt. Sie ist Opfer von Umständen, aber doch nicht ganz in Schillers Sinn. Bei Schiller schafft sich der Mensch in der Vorgeschichte sein Schicksal, auch wenn er im Stück nur noch die Wirkungen dieses Schicksals erfährt und selbst kaum noch etwas hinzutun kann. Eugenie hat auch Augenblicke, in denen sie dem Begehr nach Macht und Glanz verfällt. Allein überschwer würde sie bestraft, wenn ihr Unglück Folge solcher Stimmungen wäre. Sie ist nur Spiel in der Hand völlig Gewissenloser. Allerdings ist nur aus unvollständigen Skizzen zu erraten, wie in den beiden Teilen, die unausgeführt geblieben sind und das Ganze zu einer Trilogie gestalten sollten, eine verantwortungsvollere Haltung Eugeniens sich ergeben hätte. Nur der Anfang liegt ausgearbeitet vor. Er läßt in langen Klagen die Betroffenen, Tochter und Vater, ihr Leid aussprechen. Wie einst Klärchen sucht Eugenie vergebens die Gasse aufzurufen zum Kampf für Recht und gegen Willkür. Zuletzt beugt sich ihr Stolz; verzichtend reicht sie ihre Hand dem edeln Mann aus dem Bürgerstand, der ihr die Ehe anbietet, um sie vor Schlimmerem zu bewahren als dem Schritt herab von den Höhen der Gesellschaft. Noch kündigt sich nur leise an, daß Eugeniens Los ein Symptom kommenden Zusammenbruchs gerade dieser Höhen, ja des Königtums selbst ist. Erst die ungeschriebene Fortsetzung hätte gezeigt, wie sich Eugenie in diesem Zusammenbruch bewährt, wie er ihr aber nur neues Leid einträgt. Eigentliche Tragik konnte hier Raum finden.

Merklich ist Verwandtschaft und Wettbewerb mit Schillers Meisterdramen. Die „Natürliche Tochter" verbindet den Blankvers in Schillers Sinn noch weit mehr als „Tasso" mit Stileigenheiten der antiken Tragödie. Sie verzichtet daneben auf manches Lockende, das von Schiller unbedenklich genutzt wird. Eine Stimmungskurve, wie sie bei Schiller immer erreicht wird, hat Goethe kaum erstrebt. Auch dies Bühnenwerk Goethes klingt leise aus. Am wenigsten haben die Menschen etwas von Schillers Art.

Um so fühlbarer ist in dem andern Bruchstück der Zeit um 1800 ein Werten des Menschen, das an Schiller gemahnt. „Pandora" (1808) stammt aus den ersten Jahren nach Schillers

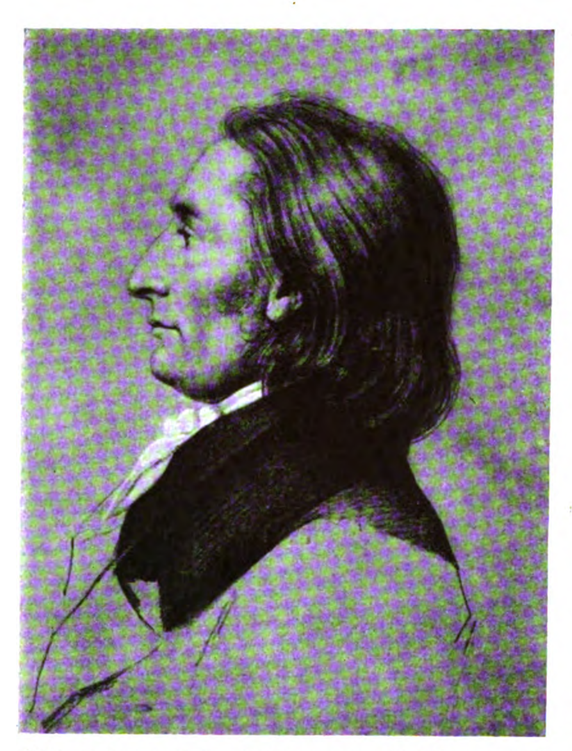


Tod. Ist es nicht, als habe Goethe erst jetzt sich ganz in die Weltschau des Freundes hineingefunden? Wie weit sie von dem abdrängte, was er einst hochgehalten hatte, bezeugt in „Pandora" die neue, wenig günstige Stellung, die jetzt ein Liebling von Goethes Jugendjahren gewinnt. Prometheus hatte er einst als sein gesteigertes Ebenbild empfunden. Pandora hatte er ihm zugesellt; abgelöst von geläufigen Zügen der alten Überlieferung, war sie ihm das liebevolle und geliebte Geschöpf des Prometheus gewesen. Neben beiden spielte der Bruder Epimetheus eine üble Rolle. Jetzt wird Epimetheus der Mittelpunkt. Und mit ihm ist Pandora verknüpft, nicht mit Prometheus. Eine Absage an das Einst also. Nicht mehr behält der Übermensch, der dem Himmel trotzt, alles Recht gegen den vorsichtigen, nachdenklich zaghaften Bruder. Prometheus schrumpft zusammen zu einem Anwalt des Nützlichen, er kennt nur, was er mit Händen greifen kann. Dem geistig beengten Vertreter der Vita activa tritt als sinnvoller Träger der Kontemplation Epimetheus gegenüber, der Beschauliche, der nicht bloß in der Gegenwart lebt wie sein Bruder, dem Rückbesinnung auf eine schöne Vergangenheit, in der er mit Pandora verbunden gewesen war, den Lebensinhalt ausmacht, aber auch unstillbare Sehnsucht, sie wiederzugewinnen. Sprechen beide von der Verschwundenen, dann hat Prometheus nur von dem Wunderwerk ihres Schmucks rühmend zu berichten, den ihr Hephaistos geschaffen hatte. Epimetheus gedenkt ihrer Gestalt und dessen, was Pandora ihm gewesen war. So scheidet Schiller den Realisten vom Idealisten und tritt auf die Seite des Idealisten. Goethe kämpft nicht mehr für den, der festen Fußes wie Antäus auf der wohlgegründeten Erde steht; er schafft sein Ebenbild in dem Mann der Ideen, in dem nach innen Gekehrten. Ihm schenkt er lyrischen Ausdruck seiner eigenen Liebessehnsucht. Tiefste Aufwühlung wird zu schmerzvoller Klage um verlorenes Glück. Aber auch Dank für den Genuß dieses Glücks, Auskosten des Glücks in einer Erinnerung, die stark genug ist, es immer noch wie einen Besitz der Gegenwart zu fühlen, wird zu beschwingtem Wort.



259. Goethe auf der Straße.
Zeichnung von Riemer. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Ein lebhaft bewegter Vorgang ist dem Bruchstück eingefügt. Neben die Redeauftritte, die den Gegensatz der Brüder zeichnen, neben die Worte, in denen sich Erinnerung an eine schöne Vergangenheit auslebt,



260. Johann Peter Eckermann. Zeichnung von Joseph Schmeller. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

setzt Goethe die besinnungslose Wildheit der Liebesleidenschaft von Prometheus' Sohn Phileros, die Schrecken, die von Phileros' Tollheit in Epimeleia, der Tochter des Epimetheus und der Pandora, geweckt werden. Aus höchster Erregung geht es zuletzt in Ruhe über. Nicht Prometheus glückt solcher Erfolg. Er muß sich von Eos belehren lassen, daß, wo Menschenhand bestehendes Unheil nur vermehrt, die Götter Erlösung schenken. Konnte Goethe dem Frankfurter Bruchstück kräftiger widersprechen als durch die Worte, die am Ende Eos an Prometheus richtet?

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren!

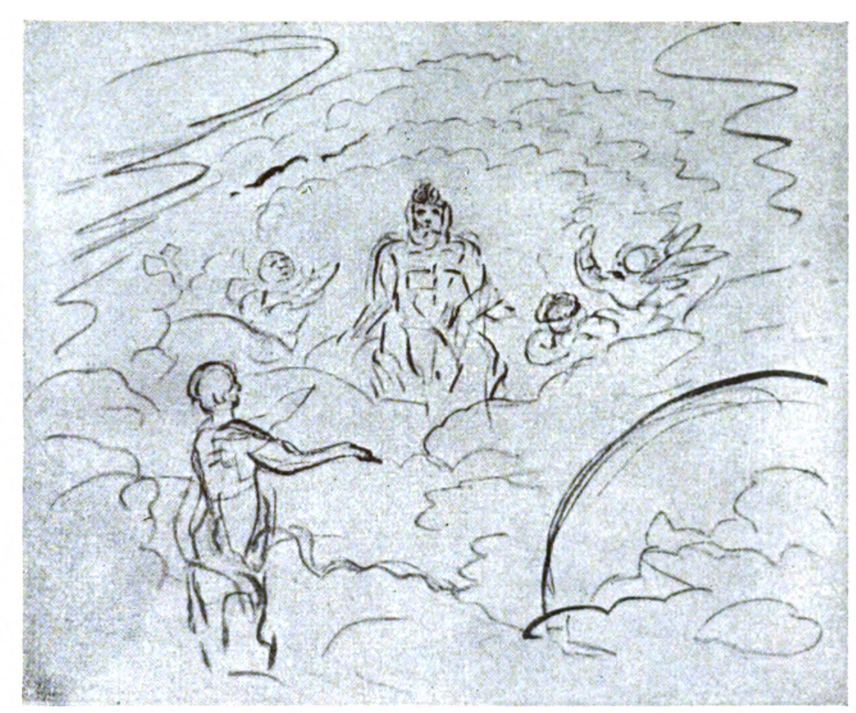
In klar übersichtlichem Aufbau entwickelt sich das Ganze. Hier ist eine stark fühlbare, durch weite Gegensätze geführte Stimmungskurve wirklich erzielt. Antikes macht sich nicht nur im jambischen Trimeter, auch in der Wortprägung fast überstark fühlbar. Aber nicht nur gesellt sich Reimvers dazu, auch opernhaft gedachter Chorgesang. In etwas mehr als eintausend Versen bietet Goethe eine Fülle wechselnder Rhythmen. Da meldet sich schon an, daß eine neue Art Wortkunst im Gange ist, die der Bühne noch weit mehr Abschattungen der Versform zuführt als Schiller; sie stammt aus der deutschen Romantik und entspricht dem Wunsch, jedem Augenblick des Bühnenvorgangs die künstlerische Gestalt zu schenken, die seiner Gefühlstimmung entspricht. Auch da fußt die Romantik auf Goethe.

Noch merklicher verbindet sich Schillerisches mit Deutschromantischem im „Faust“, in den Auftritten, die den ersten Teil ergänzten und die gestatteten, daß er 1808 endlich erscheinen konnte, dann im zweiten Teil, der, in der Zeit von Goethes Zusammenwirken mit Schiller begonnen, dann aber in den letzten sieben Jahren von Goethes Leben vollendet worden ist. Schillers Verdienst ist, daß Goethe am Ende des Jahrhunderts zu „Faust“ zurückkehrt, Eckermanns, daß der zweite Teil fertiggestellt wird.

Gleich bei der ersten Wiederaufnahme der Arbeit bringt Goethe in gedankliche Ordnung, was gedruckt oder auch noch nicht im „Fragment“ benutzt vorliegt, und gibt den Zufallsgang auf, den er bis dahin, auch in und nach Italien, beim Ausgestalten des „Faust“ eingeschlagen hatte. Die Ordnung des ganzen großen Werks wird jetzt gewonnen. „Zueignung“ und „Vorspiel auf dem Theater“ bereiten das Kommende aus der Ferne vor. Mit dem „Prolog im Himmel“ gewinnt der eigentliche Vorgang einen Einsatz von entscheidender Bedeutung. Damals schafft Goethe schon Gegenstücke für den Schluß des Werks. Sie bleiben zuletzt unverwertet.

Der „Prolog“ setzt die „Idee“ des Werks fest. Mochte sich früher und später Goethe auch gegen die Annahme einer Idee wehren, die das Werk zusammenhalte, die Art, wie er es tut, erhärtet, daß er in Schillers Sinn dies einigende Band um das Ganze geschlungen hat. In dem Gespräch zwischen dem Herrn und Mephisto, in dem Pakt, den mit dem Teufel Faust schließt (auch er gehört zur Arbeitstrecke aus der Schillerzeit), ist die Bedingung festgestellt, die am Ende den Weg zum Himmel für Fausts Seele eröffnet. Erlöst kann Faust werden,

wenn er immer strebend sich bemüht. So meint es auch der Herr, wenn er in dem Teufel den widerwilligen Ansporner zu neuem Streben erkennt, der zwar stets das Böse wolle, tatsächlich aber das Gute schaffe. Faust, der von dem Gespräch des Herrn mit Mephisto nichts ahnen kann, bestätigt im Pakt und durch sein ganzes Erdendasein bis an sein Ende die Worte des Herrn. Ihm ist ja das ewig Unbefriedigte des immerzu weiterstrebenden Menschen derart eingeboren, daß er sich selbst verachten müßte, wenn er zu satter Befriedigung gelangen könnte, zu einer Befriedigung, die ihm nicht etwa bloß die Welt, vor allem sich selbst als etwas unübertrefflich Gutes erscheinen ließe. Das unterscheidet ihn von den zahllosen Unbefriedigten aus seinem Gefolge im 19. Jahrhundert, denen die Welt nicht genügen konnte, gerade weil sie sich selbst auf zu hoher Entwicklungsstufe sahen, weil sie sich selbst nur zu gut gefielen. Den Weltschmerz, eine Haltung also, die immer nur die Welt verneint und beschuldigt, gibt Faust bald auf. Im ersten und im zweiten Selbstgespräch klagt Faust das Enge und Erdrückende seiner Umwelt an. Schon auf dem Osterspaziergang, noch ausdrücklicher zu Beginn des Auftritts „Wald und Höhle“ gewinnt er die Freude Goethes an dem Überreichtum des Schönen, das sich ihm in der Welt zeigt. Dies Weltbejahende Goethes bezeugen die ersten Worte, die in der klassischen Walpurgisnacht Faust vernehmen läßt. Und zum guten Teil gilt auch für Faust, was kurz vor dem Ende der Dichtung der Türmer Lynceus bekennt: „Ihr glücklichen Augen, Was je ihr gesehn, Es sei wie es wolle, Es war doch so schön!“



261. Zeichnung Goethes zum „Prolog im Himmel“
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Gerade die Unfähigkeit, sich selbst jemals zu gefallen, macht Faust zum Sentimentalischen im Sinn Schillers. Ein unerreichbares Ziel setzt sich der Sentimentalische, er ringt nach einem Ideal, das — wie Schiller es mit Kant und mit Fichte sieht — im Unendlichen liegt und daher niemals erreichte Wirklichkeit zu werden vermag. Auch das ist schillerisch, kantisch und fichtisch, daß nicht an ein Glück gedacht wird, das von außen dem Menschen zufällt. Der wichtige Schritt, den über die Aufklärung hinaus Kant getan hatte, die Überwindung des Eudämonismus, wirkt sich auch hier aus. Die ewige Sehnsucht des Sentimentalischen — das betont Schiller ausdrücklich — klagt nicht, weil sie des Erdenglücks entbehrt, sondern weil der Sentimentalische das nie ganz in sich erfüllen kann, was er erstrebt. Faust kann das äußere Elend seines Daseins zu Beginn der Dichtung anklagend aussprechen. Dann aber gewährt ihm die Hilfe Mephistos so viel von dem, was er einst an äußerm Glück schmerzlich entbehrt hatte, daß nur um so greifbarer das Wesentliche hervortreten kann: das dauernde Ungenügen an der eigenen Persönlichkeit.

Schiller hat auch in diesem Fall die Träume Goethes ihm gedeutet. Er hat ihn das Zeitgefühl, das



262. Der Faust der Volksbücher. Fausts Höllenfahrt. Gemälde aus dem 17. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Museum

sich in Kant und in Fichte aussprach, fester erfassen lassen. Wieder durfte Goethe erkennen, wieviel auch in ihm selbst von dem sentimentalischen Wesen seines Zeitalters bestand. Er hätte seinen „Faust" nicht im Sinne dieses Zeitgefühls ausgestalten können, wäre es nicht auch in ihm zum Durchbruch gelangt. „Faust" wird aus solchen Voraussetzungen ein Denkmal des Idealismus, der sich in der deutschen Philosophie klassischer Zeit birgt, mochte Goethe selbst den Trägern dieser Philosophie fernstehen oder sie gar ablehnen. Daß dies Tatsache wird, ist Schiller zu danken.

Die Arbeit, die seit der Wiederaufnahme des „Faust" Goethe dem weitschichtigen, nun auf zwei Teile angelegten Werk zuwendet, kündet von einem Dichter, der die Poesie kommandieren gelernt hat. Schillers Brauch, den Weg einer keimenden Dichtung von Anfang an zu bestimmen, verstärkt Goethes seit Italien, ja schon kurz vorher spürbare Neigung, im Gegensatz zu seiner Frühzeit Pläne zu entwerfen, „Schemata" anzulegen, ehe er an die Ausgestaltung geht. Er vertraut nicht mehr der organischen Notwendigkeit seines Schaffens die Ordnung seines Werks an. Er ordnet nun wie Schiller von vornherein im Sinn eines verstandesmäßig angelegten Plans. Jetzt kann das vielumstrittene, viel mißverstandene sogenannte erste Paralipomenon entstehen, das vorhandenen Bestand in abgezogene Formeln bannt und in gleicher Ausdrucksweise den künftigen Arbeitsbereich bestimmt. Das Blättchen bezeugt nur, wie Goethe versucht hat, die ihm vorliegenden ausgeführten Teile des „Faust" mit den Absichten der künftigen Ergänzungen zu gedanklicher Einheit zu verknüpfen. Es

verrät kaum, wieviel Ordnung tatsächlich in der endgültigen Gestalt des Werks sich auswirkt.

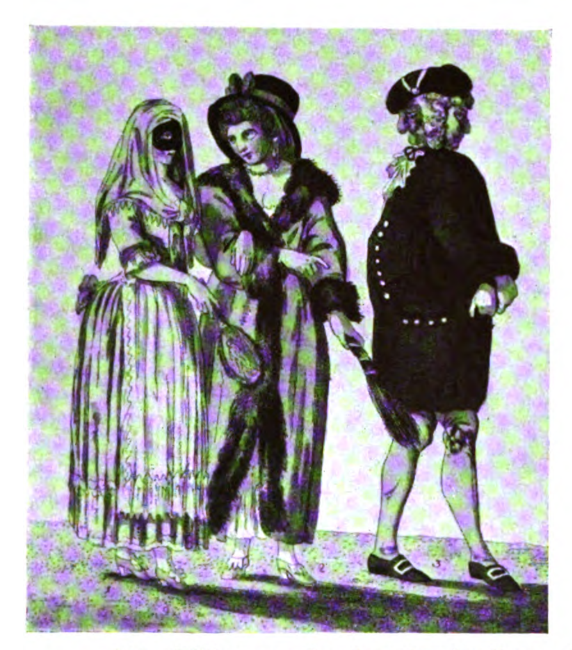
Von vornherein war der neue Grundsatz ebenmäßiger Ordnung im zweiten Teil müheloser durchzuführen als im ersten. Brauchte Goethe doch nur die Grenzen festzustellen, die zwischen den fünf Aufzügen des zweiten Teils zu ziehen waren, und dann diese fünf Abschnitte zu füllen. Viel schwieriger war es, den freien Wuchs der ersten Arbeit an ,,Faust" in eine ebenmäßige Kunstform zu bringen. Lag im ,,Fragment" vom Jahre 1790 ein guter Teil des alten Bestands doch schon der Welt vor. So wenig Goethe dazu neigte, das Nacheinander der Auftritte, das er im ,,Fragment" festgestellt hatte, umzustürzen, es blieb ihm doch nichts anderes übrig, als einen Auftritt, die Szene ,,Wald und Höhle" (sie fehlt noch im Urfaust), an anderer Stelle unterzubringen, sollte ein Bau von strengerer Gliederung entstehen. Wirklich kommt, was da zuletzt geleistet wurde, an die Regelmäßigkeit eines Fünfakters nahe heran. Mindestens wird ein Streben bemerkbar, den ganzen Bestand an Auftritten in Gruppen zu ordnen.



263. Walpurgisnacht.
Holzschnitt von Barlach. (Verlag Cassirer 1923)

Solchem Zweck dienen die großen neuen Auftritte, in denen eine Fülle von Sprechern auf der Bühne sich bewegt, der Osterspaziergang und die Walpurgisnacht. In starkem Gegensatz zu den Auftritten älteren Bestands, die nur wenige Menschen sich unterreden lassen oder gar bloß Selbstgespräche sind, ziehen in den beiden Massenszenen des endgültigen ,,Faust" zahlreiche Nebenfiguren, die nur an dieser Stelle erscheinen, an dem Zuschauer vorbei. Lieder und Tänze sind ihnen zugewiesen. Diese Gestalten kommen, gruppenartig einander folgend wie in den sogenannten Revuen, auf die Bühne und ziehen wieder ab, nachdem sie gesagt haben, was sie zu sagen haben. (Ähnlich hatte es Goethe schon im ,,Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" gehalten. Seine Maskenzüge machen es grundsätzlich so.) Oder sie treten einzeln mit Faust und seinem Begleiter (erst Wagner, dann Mephisto) in Berührung und reden mit ihnen. Das steigert sich in der Walpurgisnacht vollends zu dem ,,Intermezzo" (,,Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit"), das in seinen gekreuzten Reimen sich ins xenienhaft Satirische wendet, zugleich dank der Gestaltung des Eingangs und des Schlusses eine gewisse Geschlossenheit gewinnt und sich sinnvoller in das Ganze des ,,Faust" und in den Ablauf einordnet, als es auf den ersten Blick scheint. In den beiden großen Szenen ist der Landschaft (beidemal ist es Frühling) ein starker Anteil zugewiesen. Der Osterspaziergang bereitet das Auftreten Mephistos vor; der Pudel kündigt ihn an. Die Walpurgisnacht läßt Gretchens Schicksal ahnen: das Erscheinen des Idols nimmt das Kommende, den Schluß des ersten Teils, vorweg. Parallelismus herrscht auch in den beiden Auftritten, die da wie dort vorangehen: Selbstmordversuch Fausts und Auferstehungsgesang, der aus der Kirche in Fausts Studierzimmer hineinklingt dort; hier Gretchen im Dom und die erschütternden Töne des ,,Dies irae". Was sich vor dem Osterspaziergang abspielt, ist Vorbereitung, was auf die Walpurgisnacht folgt, Ausgang des ersten Teils.

Zwischen den beiden Massenauftritten liegt ein Stück der Handlung, das sich deutlich in zwei Abschnitte scheidet: zuerst Fausts Bekanntwerden und Pakt mit Mephisto, dann Fausts und Gretchens Liebe. Zwischen beide Abschnitte schieben sich die komischen Auftritte ,,Auerbachs Keller" und ,,Hexenküche" ein; sie steigern den Ton, den schon die Schülerszene anschlägt. Der zweite Abschnitt, der auf die Hexenküche folgt, zerfällt in zwei Auftrittsreihen, die durch die Szene ,,Wald und Höhle" voneinander geschieden werden. Vor dieser Szene zeigen sechs Auftritte, wie Faust und Gretchen sich finden und ihnen ungetrübtes

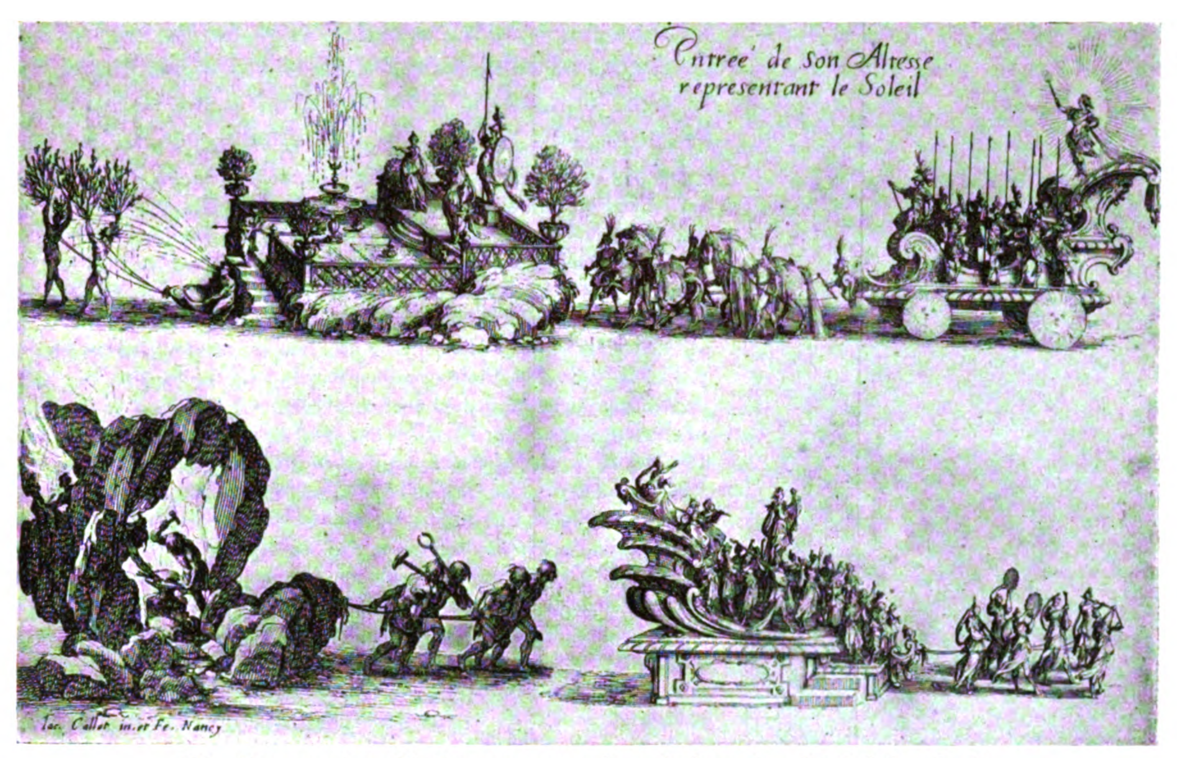



264. Bilder aus Goethes Beschreibung des „Römischen Karneval", der zur Gestaltung der „Mummenschanz" anregte

Glück zufällt, nach ihr abermals sechs Auftritte, wie es von untilgbarer Sehnsucht weitergeht zu Gretchens Fall, zu Reue und zu der Tötung Valentins. Fünf Abschnitte also im ganzen, deren Grenze der Osterspaziergang, die Hexenküche, „Wald und Höhle", endlich die Walpurgisnacht bezeichnen.

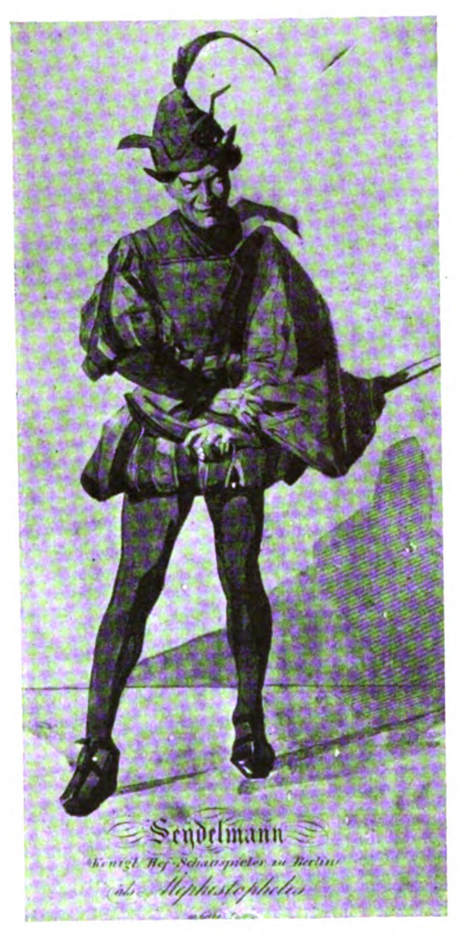
Sturm und Drangformung waltet im Urfaust. Sie bleibt im „Fragment" noch wirksam: Ohne Aufenthalt geht es mit innerer Notwendigkeit vom Eingangsmonolog in drängender Eile fort bis zur Kerkerszene. Die endgültige Gestalt des ersten Teils unterbricht viermal das schlichte Nacheinander und gelangt damit zu zahlenmäßiger Ordnung. So hatte Goethe inzwischen, zunächst seit „Iphigenie", zu bauen sich gewöhnt. Den Willen zu sinnfällig gliederndem Aufbau bezeugt der neue Eingang der Dichtung in seinen drei Stufen: „Zueignung", „Vorspiel auf dem Theater", „Prolog im Himmel".

Viel merklicher ist der ordnende Wille im zweiten Teil. Klar scheiden sich die Inhalte der fünf Aufzüge: Abermals prologartig eingeleitet, führt der erste Aufzug mitten im Hofleben hin zu Helena. Der zweite geht von Fausts Studierzimmer und aus Wagners Laboratorium in die Klassische Walpurgisnacht und schafft die Voraussetzungen für Helenas Wiederkehr. Der dritte Aufzug ist Mittelpunkt und Gipfel des zweiten Teils. Der vierte leitet zurück zum Kaiserhof und belohnt die Hilfe, die der Kaiser von Faust in böser Stunde erfährt, durch die Belehnung mit dem Neuland. Der fünfte zeigt Faust an seinem Werk, sein Ende und nach dem Kampf der Engel mit den Scharen der Hölle den Aufstieg Fausts zum Himmel. Dies umfängliche Nacheinander, während dessen Faust zum Greis wird, entfaltet eine Überfülle von Leben und benötigt eine Unzahl von Mitwirkenden. Weit überholt wird, was im Osterspaziergang und in der Walpurgisnacht des ersten Teils sich anbahnt. Gleich im ersten Aufzug entwickelt sich überreich und gewiß zum Schaden des Ganzen und seiner Maßverhältnisse die „Mummenschanz". Erinnerungen an den Karneval in Rom, dann das Bedürfnis, mit Künstlern der Renaissance zu wetteifern, denen solche festlichen Aufzüge rechtes Betätigungs-



265. Karren eines Maskenzuges aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.
Kupferstich von Jacques Callot

gebiet ihrer Begabung schienen, endlich die Neigung, Maskenzüge zu schaffen, veranlassen Goethe, mitten in einem festumrissenen Rahmen eine ihm liebe Einzelheit so breit auszuspinnen, daß sie das Wesentliche überwuchert. Ähnlich ergeht es ihm in der Klassischen Walpurgisnacht. Ja während die Mummenschanz immer noch in Fausts Persönlichkeit gipfelt, ihn in der Maske des Plutus zusammen mit Geiz-Mephisto an wichtigster Stelle auf die Bühne bringt, entschwindet Faust bald aus der Klassischen Walpurgisnacht, und ein sehr großer Teil dieses Abschnitts lenkt nur zu Homunkulus hin und zu dessen Vermählung mit dem Meere. Das geht wohl auch auf die gewichtige Tatsache zurück, daß der Auftritt in der Unterwelt, der mit der Manto Hilfe Faust vor den Thron Proserpinas führen und ihn um Wiedererstehen Helenas erfolgreich flehen lassen sollte, unausgeführt geblieben ist. Der Ausklang der Walpurgisnacht, die Feier des Eros nach dem Zerschellen des Glases, in das Homunkulus eingeschlossen war, deutet dem Empfänglichen freilich etwas wie einen geheimen Zusammenhang mit Helenas Wiederauftreten auf der Erde an, wirkt sicherlich wie kunstvolle Ankündigung des Liebesfests, das im nächsten Aufzug Faust und Helena feiern. Allein entscheidend für das Wesen des zweiten Teils bleibt es, daß Faust durch weite Strecken entweder gar nicht auf der Bühne erscheint oder nur wie ein Zuschauer den eigentlichen Vorgang miterlebt. So hat er gegen das Ende hin des dritten Aufzugs nur wenig noch zu sagen, bleibt sein Anteil an der Besiegung des Gegenkaisers bescheiden und gibt selten Anlaß zu Reden Fausts, muß er nach seinem Erdentod das Wort völlig andern überlassen. Die Rolle Mephistos ist im ganzen zweiten Teil schlechthin umfangreicher, wirkt sich auch beträchtlicher im Zusammenhang der Dichtung aus. Mephisto redet und handelt. Faust hat lange Zeit nur auszuführen, was Mephisto



266. Der Schauspieler Seydelmann. Berühmter Darsteller des Mephisto im 19. Jahrhundert. Lithographie. München, Theatermuseum

ihm vorschreibt, oder, nachdem er zu den Müttern hinabgestiegen und durch diese Tat, die Mephisto nicht zu leisten vermag, zu größerer Selbständigkeit sich durchzuringen begonnen hat, meist bloß anzuordnen, was andere tun sollen, selbst aber diesen andern die Tat zu überlassen.

Dem Schauspieler wird die Aufgabe schwer, immer wieder nur nach langen Pausen sich betätigen zu müssen und dann noch für den letzten Aufzug volle Stoßkraft zu wahren. Zwischen den letzten Worten Fausts im zweiten und den ersten im dritten Aufzug liegen über 1700 Verse, zwischen den Terzinen des Eingangsmonologs und der ersten Äußerung von Plutus-Faust immer noch fast 900. Mephisto dagegen kann gleich zu Beginn der Auftritte am Kaiserhof sich vernehmlich machen. Die Walpurgisnacht zeigt ihn nach Fausts Verschwinden auf dem Weg zu den Phorkyaden; und gleich nach dem ersten Auftreten Helenas gewinnt er in der Gestalt einer Phorkyas breiten Raum. Auch das ist einer der Gründe, die dem Schauspieler die Rolle Mephistos lieber und wertvoller machen als die Fausts; solches Werten war freilich noch vor kurzem um so entschiedener, weil einem materialistisch-skeptischen Zeitalter die Denkweise Mephistos zugänglicher ist als Fausts Idealismus. Dem Darsteller wie dem Zuschauer ist's wie ein Aufatmen, wenn Faust endlich wieder das Wort ergreifen kann. Gewiß tut Goethe viel, diese vereinzelten Augenblicke mit starkem Gehalt zu füllen.

Da ist zunächst der Terzinenmonolog. Der Faust, der ihn spricht, ist schon mächtig über den Faust des ersten Teils emporgewachsen, mag der nachrechnende Verstand auch zwischen die Terzinen und den Schluß des ersten Teils nur eine einzige Nacht legen. (Die künstlerische Zeitrechnung kümmert sich um solche äußere Zahlenmäßigkeit nicht.) Dann Faust als Plutus, zaubermächtig spielend, zugleich schon ein überlegener Betrachter des Weltwirrwesens. Von Mephisto in die Geheimnisse der Mütter eingeweiht, kehrt er aus dem Einlullenden seines Wirkens am Kaiserhof zurück zu den Fragen, die einst seinen Erkenntnisdrang geweckt hatten. „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden", das sagt ein Faust, der einst hoffnungsvoll den Erdgeist beschworen hat Es klingt nach in den Sätzen, die „großartig" — wie die Bühnenangabe verlangt — das Erscheinen von Paris und Helena einleiten; in Faust selbst weckt der Anblick Helenas den Ausbruch höchster Leidenschaft und kühnstes, verhängnisvollstes Wagen. Die Träume des Betäubten berichtet Homunkulus und macht sie nacherlebbar. Faust ist, wenn er, in der Klassischen Walpurgisnacht, griechischen Boden berührt und sofort aus der Betäubung erwacht, sich bewußt, daß hier sein Träumen Wirklichkeit werden soll. Am Peneios schon erfüllt sich das; Chiron bringt ihm Erfüllung seines Sehnens noch näher in der kunstvollst gefühlgesättigten Szene der Walpurgisnacht. „Großartig" ist vor allem Fausts Haltung im Zusammentreffen mit Helena, noch wenn er sie reimen lehrt, die Frau der Antike, der solch sinnlicher Reiz der Wortkunst etwas lockend Neues darstellt. Großartig herrscherhaft bewährt er sich in der langen Rede, die ihn als machtvoll anordnenden Abwehrer drohender Gefahr, aber auch als rechten Erfühler wiedererwachten arkadisch freien Glücks erweist. Von der jähen Leidenschaft, mit der am Ende des ersten Aufzugs Faust sich Helenas bemächtigen wollte, ist nichts mehr zu verspüren.

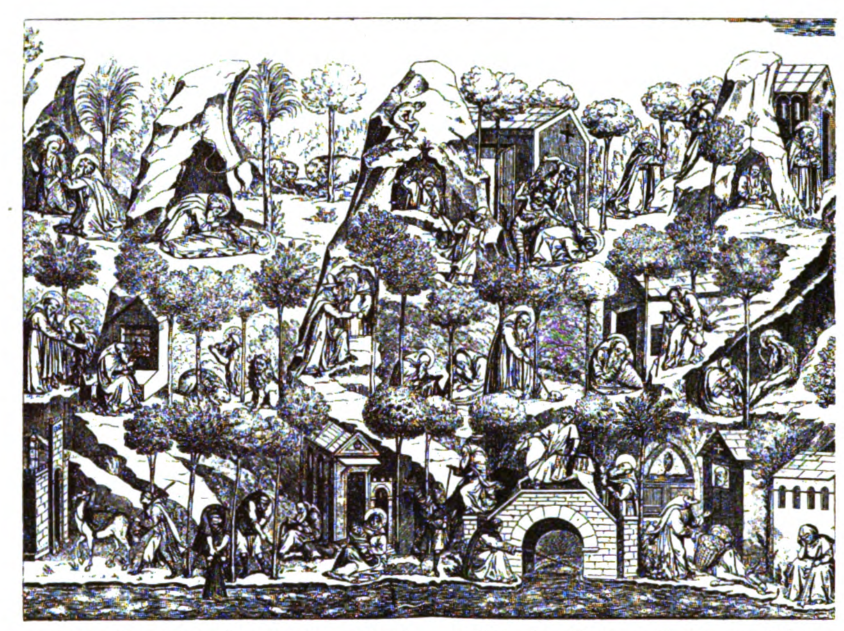
Nur noch höher emporgehoben durch das Bewußtsein, mit Helena verbunden gewesen zu sein, eröffnet Faust im Eingangsselbstgespräch des vierten Aufzugs einen weiten Blick über sein Erleben. Von Helena schweift sein Auge zurück zu Gretchen. Was das Weib ihm für sein Gemüt gegeben, mochte es ein deutsches Mädchen oder eine Heroine der Antike sein, seelenschön oder göttergleich, das will jetzt in Tat sich umsetzen. Mephisto kann nun nur noch dienstbereiter Helfer sein; auf Fausts Sinnen hat er keinen Einfluß

mehr, er hat ihm keine Geheimnisse von Müttern länger zu verraten; er kann nur auf die rechte Gelegenheit hinweisen, die den Absichten Fausts entgegenkommt. Noch ist er der eigentlich Tätige, wenn es gilt, dem Kaiser mit Zaubermitteln zum Sieg zu verhelfen. Weit mehr nur Werkzeug wird er im fünften Aufzug, ein Werkzeug, das freilich gern über den Meister spottet oder dessen Befehl durch eine Untat erfüllt, wie sehr sie auch dem Meister widerspricht und dem Sinn von dessen Wort. Faust ist inzwischen uralt geworden und so machtfroh, daß ihn schon eine kleine Störung seiner Besitzerfreude bitter quälen kann. Doch nachdem Mephistos übereifrige Zerstörungslust Faust die Verantwortung für eine Untat aufgehalst hat, geht es nun rasch in Faust empor bis zur letzten Spitze seines Entwicklungsgangs. Entscheidend wird, daß er die Magie abschwört, daß er auf dem Gipfel seiner Macht aufgibt, was ihm zum gewohnten Werkzeug geworden war, daß er endlich wieder nur Mensch sein will. Nun kann die Sorge an ihn herankommen. Ihr bekennt er den Sinn seines Lebens, wie er ihn jetzt, kurz vor seinem Ende fühlt, läßt in diesen Worten zugleich ermessen, wie wenig er von seinem Wesen aufgegeben hat, das ihn immer noch zu unentwegt vorwärtsstürmendem Streben zwingt, wie sehr er der ewig Unbefriedigte geblieben ist, wie er noch zuletzt sich nicht zu gefallen vermag: „Ich habe nur begehrt und nur vollbracht, Und abermals gewünscht und so mit Macht Mein Leben durchgestürmt." Diesseitiger als je klingt sein Glaubensbekenntnis: „Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!" Dem Tüchtigen genüge diese Welt, er brauche nicht in die Ewigkeit zu schweifen. Faust fragt nicht mehr nach dem, was ihm einst der Erdgeist sagen sollte und nicht gesagt hat; er ist sich ganz im Sinn des unentwegten Strebens bewußt geworden, ihm bleibe nur, im Weiterschreiten Qual und Glück zu finden, unbefriedigt jeden Augenblick.

Dieser Faust ist wieder ganz Mensch geworden; mit einem einzigen kühnen Schritt verläßt er das Gebiet, auf dem er, der Teufelsbündler, sich seit dem Pakt bewegt hat. Er tritt auf eine Stufe, von der aus er seinen Erdengang überschauend zu bewerten vermag. Er sagt sich zugleich endgültig vom Teufel los. Doch weil er sich wieder vermenschlicht, weil er mit Willen kein Zauberwort zu wirksamer Abwehr spricht, vermag die Sorge ihn durch ihren Anhauch erblinden zu machen. Noch mehr: Sie setzt sich in seinem Innern fest, als Bangen, sein großes Werk, der bisher siegreiche Kampf mit dem Meer, könne ergebnislos verlaufen. Indem er jetzt Mephisto zur Eile drängt, wandelt es sich in ihm. Anfangs ist er noch der Große, der Ausnahme- und Übermensch, der durch eine ungemeine Tat sich bestätigt sehen möchte. In den letzten Worten erst geht ihm auf, daß der wahre Sinn des Daseins auch der gewaltigsten Persönlichkeit nicht in ihr allein beschlossen sei, sondern in ihrer Betätigung für die Gesellschaft. Faust tut hier den Schritt aus der Welt des 18. Jahrhunderts in das Lebensgefühl des neunzehnten. „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn" heißt jetzt sein Ziel. Die Heilslehre vom ewigen Streben geht jetzt von dem großen Einzelnen auf das ganze Volk über: „Das ist der Weisheit letzter Schluß: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der täglich sie erobern muß."

An der höchsten Stelle von Fausts irdischer Entwicklungsbahn gewinnt seine Persönlichkeit wichtige neue Züge hinzu, die sich zum Teil schon allmählich vorbereitet hatten, zum Teil wie überraschende letzte Entdeckung wirken. Der Sentimentalische, der nach einem unerreichbaren Ideal ringt, die faustische Natur, die sich nie zu gefallen vermag, weil sie auf Erden nicht erreichen kann, was ihr als Ziel erscheint, der Faust also, dessen Wesen von Goethe um 1800 in Schillers Sinn bestimmt und zum Träger der ganzen Dichtung gemacht worden war, nimmt jetzt Züge hinzu, die zu Schillers Zeit noch nicht nach ihrem Wert erkannt worden waren. Schiller war so ganz geistig gerichtet, daß ihm erstens die Bedeutung der Tat nicht sich enthüllte und zweitens nicht der Sinn eines Wirkens, das sich in den Dienst der Mitmenschen stellt. Noch in seiner Jugend hatte er sich williger zum Altruismus bekannt; die großen Abhandlungen aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre fassen nur höchste Entwicklung der Persönlichkeit ins Auge. Indem Goethe vom Anfang des vierten Aufzugs an Faust auf eine große Tat ausgehen läßt, gibt er ihm festere Ziele im Leben, als Schiller sie seinem sittlichen Menschen zu zeigen hat. Goethe bewahrt den immer strebend Bemühten vor der Zersplitterung, der ein unentwegt Strebender verfallen kann im Bewußtsein der Jenseitigkeit seiner Ziele. Den wahren Sinn solcher Tat entdeckt Goethe selbst zuletzt — im „Faust" wie in den „Wanderjahren" — an ihrem Wert für den Mitmenschen. Das ist das Neue, das sich seit dem An-





267. Das Eremitenleben. Freskogemälde im Campo Santo zu Pisa, 14. Jahrhundert. Vorbild Goethes für die Gestaltung der Schlußszene des Faust

fang des 19. Jahrhunderts im Denken der Deutschen durchsetzt und die Heilslehre des 18. Jahrhunderts überwindet, die nur der großen Persönlichkeit ihr Recht werden ließ. Wie in den ,,Wanderjahren" gewährt jetzt Goethe jedem Glied der Gesellschaft etwas von den Rechten des großen Individuums. Faustisch darf es unentwegt weiterstreben, nicht bloß im Sinn eines ewig unbefriedigten Verlangens, nein, im Dienste zweckvollen Tuns.

Höchste Einsicht ist erreicht. Das Glück, das sich andern hier eröffnet, kann Faust jetzt erfühlen. Noch liegt der Augenblick, der es in Wirklichkeit umsetzen wird, in weiter Ferne. Faust kann ihn nur ,,im Vorgefühl" genießen. Nur bedingungsweise und sich wohl bewußt, daß er vorwegnimmt, was noch nicht erfüllt ist, gewährt sich Faust jetzt das Recht, die Wendung zu nutzen, die einst im Pakt entscheidende Bedeutung gewonnen hatte: ,,Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!"

Mit letzter Hand hatte Goethe dies ,,dürft' ich" aus einem ursprünglichen ,,ich darf" hergestellt. Er mochte bangen, daß trotz der Ablösung von der Magie, trotz der Tatsache, daß in diesen letzten Worten Fausts immer noch ein unentwegtes Streben sich kennzeichnet, endlich trotzdem das neue altruistische Programm Faust von jeder Selbstgefälligkeit weit abrückt, der Eindruck bestehen bleiben könne, jetzt sei wörtlich eingetroffen, was einst dem Teufel die Seele Fausts ausliefern sollte. Gewiß hätte Goethe diese Gefahr gemieden, wenn er den Wortlaut des Pakts hier nicht wiederaufnahm. Er hätte dann freilich etwas künstlerisch Gewaltiges aufgegeben, das Band, das von diesen Worten um die beiden entscheidenden Augenblicke von Fausts Erdenleben geschlungen wird. Sie sind Sinnbild für die innere Einheit und Geschlossenheit der ganzen Dichtung.

Und so unternimmt Mephisto etwas von vornherein Aussichtsloses, aber auch Unberechtigtes, wenn er teuflische Helfer aufruft, Fausts Seele der Hölle zu wahren. Und nicht so sehr als überlegene Kämpfer, vielmehr als berufene Richter in dem von Mephisto anhängig ge-

machten Rechtstreit bezeugen die Engel, die „Faustens Unsterbliches" zum Himmel hinauftragen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Sie sagen nur, was schon im Prolog der Herr erklärt hat.

Dieselbe übersinnliche Welt, die von Faust kurz vorher aus einem ganz diesseitigen Glaubensbekenntnis abgelehnt worden war, greift jetzt in Fausts Geschick und in die Dichtung hinein. Die Aussicht nach drüben, die dem Menschen verrannt ist, dem Dichter tut sie sich auf, noch ausgiebiger als zu Beginn des Ganzen im „Prolog im Himmel". Wo immer im „Faust" christliche Glaubenssymbole erscheinen, beim Ertönen der Ostergesänge, in der Zwinger- oder in der Domszene, sind sie katholisch. Das entspricht der Zeitfarbe der Dichtung. Es ist nur folgerichtig, wenn am Ende abermals Katholisches sich einstellt, diesmal in großem Umfang und gipfelnd in der Jungfrau-Mutter Maria. Sinnbildlich ist das hier noch mehr als Verwandtes im „Faust". Immerhin mag auffallen, daß Goethe, sonst der katholisierenden Kunst seiner Zeitgenossen wenig geneigt, hier deren künstlerische Ausdrucksmittel gründlichst nutzt und sich dabei zum Teil auf dieselben frühen Schöpfungen der Malerei Italiens stützt, die auch den Nazarenern lieb waren. Sinnbild ist ihm Maria für göttliche Gnade, die auch dem Sünder verzeihen kann, Sinnbild vor allem aber für den hohen Beruf, der dem Weibe zufällt, wenn es dem Manne bedeutet, was es für Goethe bedeutet hat. Die letzten Worte des „Faust" drängen nur zu einer knappen Formel zusammen, was für Goethe zeit seines ganzen Lebens entscheidend wichtig gewesen war: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Die beste Deutung bietet der greise Dichter selbst in der einen Strophe seines letzten und gewichtigsten Liebesbekenntnisses, der Marienbader „Elegie":



268. Gretchen als Fürbitterin für die Seele Fausts. Radierung von Tony Johannot

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten:
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher seligen Höhe
Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Gottesgefühl keimt aus derselben Wurzel wie Liebe zum Weib. Religion und Liebe sind eng miteinander verwandt. Die Romantik hatte das verfochten. Wie goethisch sie da fühlte,

bestätigte ihr Goethe selbst am Ende seiner Tage. Weil auch für ihn dieser Zusammenhang bestand, durfte Gretchen am Schluß des „Faust“ noch einmal erscheinen, „una poenitentium“, und bei Maria ihre Fürbitte einlegen. Ihre Worte, nahe anklingend an das, was sie einst in wilder Verzweiflung flehend Maria zugerufen hatte, schlingen abermals ein Band um entscheidende Augenblicke des ganzen Werks, enthüllen zugleich, wie weite Gegensätze sich in Fausts Leben zusammendrängen, wie mächtig es emporgestiegen ist, wie Schweres er gesühnt hat.

Gerade hier offenbart sich, daß alles, auch wenn Faust weder durch Wort noch Tat selbst sich geltend macht, auf ihn selbst zielt und zu seinem Erleben zählt. Mag immer der Schauspieler, der ihn zu spielen hat, auf langen Strecken zum Schweigen verurteilt sein, wir fühlen alles wie ein Erleben Fausts, sogar wenn er nicht auf der Bühne steht. Der Verstand mag das bestreiten, dem Gefühl erweitert schier jeder Vers des „Faust“ das Bild der Persönlichkeit und des Werdegangs der Hauptgestalt. Sicherlich mehr beim Lesen als beim Zuschauen. Auf der Bühne wirkt Fausts langes Verstummen im zweiten Teil, sein langandauerndes Fernbleiben weit befremdender. Die Phantasie, die beim Lesen viel stärker selbsttätig ist als im Theater, ergänzt; sie stellt unentwegt die Beziehung zu Faust her, sieht vor allem, was er selbst nur schweigend mitmacht, mit seinem Auge und ahnt, wie es ihn bereichert. Unerhörte Schauspielkunst wäre nötig, solche Wirkung auch von der Bühne aus zu erzielen. Hier erweist sich, daß Goethe sein ganzes Faustwerk nicht für die Bühne, sondern mit Bewußtsein als Buchdrama geschaffen hat.

In dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“ stellte 1815 Goethe fest, was noch viel mehr von ihm selbst als von Shakespeare gilt, am unbedingtesten von „Faust“: „Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird.“ Im Hinblick auf den Geist des „Hamlet“, auf die Hexen des „Macbeth“ heißt es da: „Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen.“ Noch viel mehr wecken auf der Bühne diesen übeln Nebengeschmack die beiden Walpurgisnächte. Wie völlig scheitert die hohe Wortkunst der Chironszene, wenn vor unsern Augen ein Schauspieler, eingeschlossen in eine künstliche Pferdgestalt, Faust auf dem Rücken, an einer und derselben Stelle dauernd trabt, während die Landschaft als Wandeldekoration sich vorbei bewegt. „Faust“ ist wahrlich nicht für „die Augen des Leibes“ geschrieben..

Der zweite Teil vertraut daher sehr wenig der Bühnenangabe an, ohne es zugleich in Rede umzusetzen. Die bloße Geste, die nur an das Auge sich wendet, findet immer wieder einen oder auch mehrere, die sie schildern und deuten. Selbst in der Mummenschanz, die nach ihrem ganzen Wesen ein Schaustück und nicht nur eine Redefolge ist, fällt dem Herold die Aufgabe zu, ungewöhnlichere Erscheinungen durch das Wort dem innern Auge vorzuzaubern; wenn angesichts von Plutus-Faust und von dessen Gefolge dem Herold Rätsel sich eröffnen, hilft ihm der Knabe Lenker. Gemeinsam sorgen sie dafür, daß auch der Leser den ganzen Aufzug geschildert erhalte. Die Zuschauer auf der Bühne ergänzen das. Dieselbe Aufgabe hat am Schluß des ersten Aufzugs, wenn Helena und Paris vor dem Hof erscheinen, der Astrolog zu lösen; Mephisto souffliert ihm. Galatee und das Zerschellen des Glases, in dem das überkluge Zwerglein eingeschlossen ist, spiegeln sich in den Worten des Nereus, des Thales und der Sirenen. Wie die Wolke, die aus Hellas Faust nach dem Norden getragen hat, sich auflöst und entschwindet, sagt keine Bühnenangabe, sagt nur Faust selbst. Das übersteigt noch beträchtlich ein Verfahren, das schon auf dem Weg vom Urfaust zur endgültigen Fassung zu beobachten ist. Lautet dort in der Kerkerszene noch die Bühnenangabe: „Faust zittert, wankt, ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen“, so ist sie hier zu einem bloßen „aufschließend“ zusammengedrängt, aber Faust spricht die Worte: „Sie ahnet nicht, daß der Geliebte lauscht, Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht.“ Kündigt sich da schon das Streben an, die Bühnenangabe zu Worten des gesprochenen Textes werden zu lassen, so gewinnt der zweite Teil völlig den Standpunkt, den Vorleser nur selten durch den bedrückenden Einschub zu stören, den die Bühnenangabe für ihn darstellt.

Eine ungewöhnliche Wortkunst tritt in den Dienst dieser Aufgabe. Hat doch Goethe sein Sprachkönnen nie so vielgestaltig betätigt wie im zweiten Teil. Ein kaum übersehbarer Reichtum von Abschattungen tut sich auf. Von lässigen Singspielversen, die nach Adlung durch die Musik rufen (sie bilden sogar die Euphorionszene), geht es empor bis zu antikisierenden jambischen Trimetern und achtfüßigen Trochäen. Neben dem Knüttelvers und dem Blankvers findet der gereimte Alexandriner sein Unterkommen; er dient der Satire. Reimstrophen verschiedenster Art stehen neben dem Versuch, antiken Chor echter wieder-



269. Mistra in Lakonien. Ruinen der mittelalterlichen Burg, die aus den Steinen des alten Sparta erbaut wurde. Goethes Faustburg

erstehen zu lassen, als es die „Braut von Messina" erreicht hatte. Nur Prosa fehlt. Von letzter Wichtigkeit ist, daß jede dieser Abwandlungen dann erscheint, wenn sie dem Ethos des Augenblicks taugt. Ältere Arbeit Goethes am „Faust" bedient sich der Ausdrucksform, die jeweils dem Dichten der Entwicklungsstufe Goethes entspricht. So bringt der Urfaust zunächst Knüttelverse und ungebundene Rede. Das Fragment führt den neugewonnenen Blankvers ein und beseitigt die Prosa, schaltet deshalb freilich die Szene „Trüber Tag. Feld" (wie sie jetzt heißt) und die Kerkerszene aus. Die endgültige Gestalt der Dichtung läßt die Urform der Szene „Trüber Tag. Feld" bestehen, setzt nur die Kerkerszene in Verse um. Grundsätzlich stimmt das zum Brauch des zweiten Teils. Denn es entspricht der tiefaufgewühlten Stimmung des Augenblicks, Fausts Empörung an dieser Stelle in ungebundener Rede sich austoben zu lassen. Daß solche Ausdrucksform innerhalb des ganzen „Faust" jetzt nur hier erscheint, schenkt ihr um so mächtigere Wucht. Die Verse, die in der Kerkerszene die ursprüngliche ungebundene Rede ersetzen, umfassen zwar die Katastrophe, aber sie tönen ab und gewähren ein gemildertes Ausklingen. So gewinnen beide Auftritte die Klangfarbe, die ihrem Wesen und ihrer Stellung im Werk entspricht. Nicht der Augenblick, den bei ihrer ersten Abfassung die wachsende Wortkunst des Dichters erreicht, sondern der Augenblick, den sie in dem Zusammenhang der Dichtung bezeichnen, schenkt ihnen den künstlerischen Ausdruck.

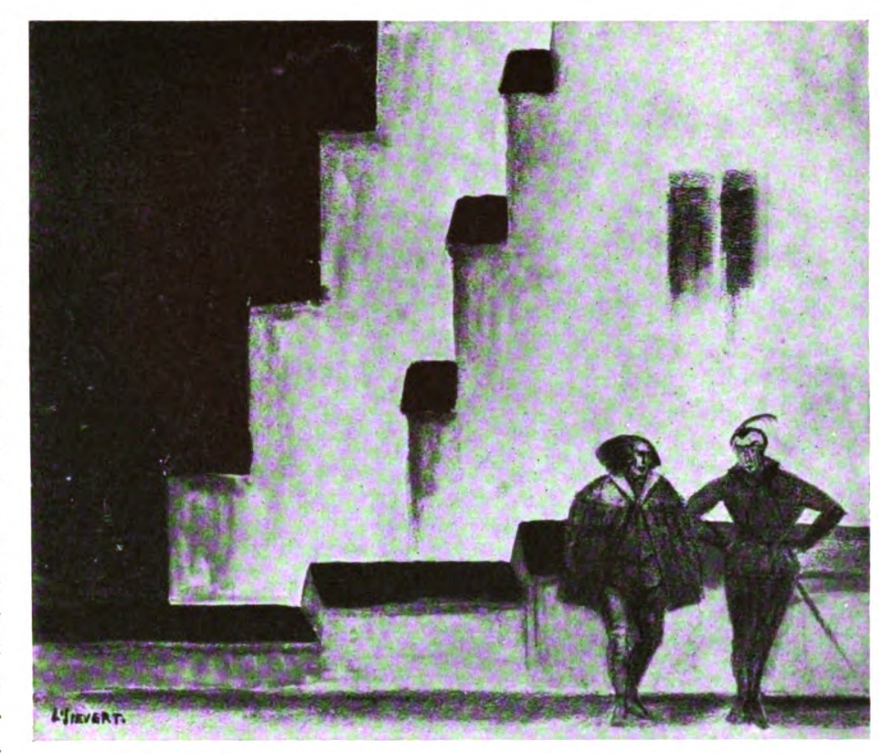
Ein unbeschränkter Könner, stimmt Goethe in später Arbeit am „Faust" Inhalt und Gestalt auf einen und denselben Ton. Überreich ist diese Abschattung der Töne, überreich auch die Fülle der Inhalte. Ein unerschöpfliches Wissen schenkt Goethe immer wieder neue Motive. In den letzten sieben Jahren seines Lebens bewährt sich Goethe als Erfinder, vielmehr als Stoffinder, reicher denn je. Wieviel hatte die Zeit schon aus mittelalterlicher Über-



270. Zeichnung Goethes zur „Klassischen Walpurgisnacht".
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

lieferung geholt, um dem Bedürfnis nach romantischem Stoff zu genügen. Das Allerromantischeste brachte erst Goethe, als er im dritten Aufzug alte Überlieferung nutzte, die von Heldentaten und Herrschaft der Kreuzfahrer auf dem Boden antiker griechischer Sage berichtet. Konnte gut romantisch Heldentum des Mittelalters wirkungsvoller der Welt gegenübergestellt werden, in der einst die Götter Griechenlands geherrscht hatten? Goethes mythenbildende Kraft schafft die „Mütter", schenkt der klassischen Walpurgisnacht die Gestalt des Seismos und die wichtige Rolle, die hier geologischen Vorgängen zufällt. Seine persönlichen wissenschaftlichen Überzeugungen dienen einer Dichterschöpfung von greifbaren Umrissen; im Scherz wie im Ernst wirkt sich der naturphilosophische Mythos bis zum Ende des Aufzugs aus und gipfelt in Thales' Triumphruf: „Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!" Das klingt zusammen mit der Stimmung, die vom Meer hier geweckt wird, und in der sich das Schicksal des Homunkulus entscheidet. Das Meer als eine der Verkörperungen der Schöpferkraft des Wassers beherrscht ja den Ausgang der Walpurgisnacht. Noch später tönen diese Leitmotive an.

Die klassische Walpurgisnacht selbst ist in ihrem ganzen Umfang Neuland in deutscher Dichtung. Die Götterwelt des Olymps hatte dank Winckelmann den deutschen Hochklassizismus beherrscht und mit ihr — abermals dank Winckelmann — die Vorstellung, daß Antike und höchste Schönheit dasselbe seien. Goethe steigt hinunter in die Gebiete ganz unolympischer Mythologie. Sie scheidet sich noch immer deutlich von der mittelalterlichen Teufel- und Hexenwelt, in der die andere Walpurgisnacht sich abspielt und Mephisto zu Hause ist. Aber sie birgt Groteskhäßliches, vor dem sogar Mephisto erschauert. Kühnstes Wagen des alten Dichters war es, Mephisto den Phorkyaden entgegenzustellen, ihm selbst die Gestalt einer Phorkyas zu leihen und in dieser antiken Erscheinungsform den Eintritt in die Umwelt Helenas zu gewähren. Nun fühlt auch der nordische Teufel sich auf antikem Boden zu Hause. Aber er weiß, in dieser Gestalt würde er im Höllenpfuhl die Teufel erschrecken. Etwa ein halbes Jahrhundert früher hatte Lessing in den „Briefen antiquarischen Inhalts", Winckelmann übersteigernd, das Glaubensbekenntnis des deutschen Hochklassizismus verfochten, die Überzeugung von der ungetrübten Schönheit antiker Kunst. Keiner hatte auf deutschem Boden diesen Glauben erfolgreicher in deutsche Kunst hineingetragen als Goethe. Am Ende seiner Lebensarbeit ist ihm Helena noch immer ein höchster Ausdruck solchen Lebensgefühls. Aber neben ihr richtet sich das groteske Bild Mephisto-Phorkyas auf, ein starkes Zeugnis für die Tatsache, daß die Herrschaft der winckelmannisch gefühlten Götter Griechenlands an ihrem Ende angelangt war.



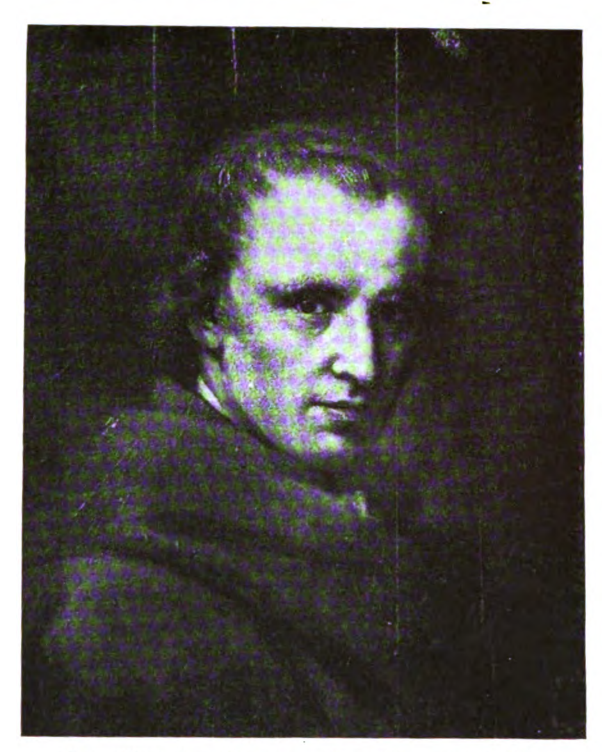
271. Bühnenbild von Ludwig Sievert zum Faust für eine Aufführung in Frankfurt a. M. im Jahre 1925

Viele haben es beklagt, daß Goethe seine größte Dichtung nicht in der Zeit voller Schöpferkraft vollendet hat. Sicherlich machen sich im zweiten Teil auch die Grenzen bemerklich, die das hohe Alter dem Dichter zog. Selbst Goethe konnte nur in jungen Jahren die Auftrittfolge gestalten, in der sich Fausts und Gretchens Erleben spiegelt. Sie kündet von einer Kraft, Unvergängliches in engumrissener Gestalt zu sagen, die dem Greise nicht mehr zu Gebote steht. Weitschichtiger ist sein Ausdruck geworden. Er gewährt Minderwichtigem viel Raum und muß hasten, wo das Entscheidende sich abspielen soll. Aber auf dem Ganzen ruht der verklärende Schimmer höchster Reife. Den Entwicklungsgang und in ihm das Recht des dogmenfreien Adelsmenschen, wie ihn das 18. Jahrhundert träumte, zugleich seinen unbeirrbaren, immer wieder zu Höhen hinaufleitenden Zug zu einem Ideal, das hier auf Erden nicht erreichbar ist, konnte Goethe nur aus der Erlebnis- und Gedankenfülle seines langen Lebens so erschöpfend in Wortkunst umsetzen, wie es im „Faust" geschieht. Er schenkte seinem Faust auch noch wesentliche Merkmale aus der Welt des 19. Jahrhunderts. Er hätte das nicht tun und in diesen Merkmalen nicht das eigentlich und immer noch erlösende Wort aussprechen können, wäre nicht die Erfahrung seines ganzen Erdengangs in den Dienst der Dichtung gestellt.

2. Roman und Novelle

Kurz ehe Goethe aus dem Bruchstück des Urmeisters die „Lehrjahre" zu gestalten begann, hatte der deutsche Roman Bemerkenswertes gezeitigt. Wie ein schweres Hemmnis empfand Goethe den Roman des Sturm- und Dranggenossen von einst, Wilhelm Heinses „Ardinghello" von 1787. Den Vorstellungen von Kunst, die Goethe sich erobert hatte, widersprach „Ardinghello" nicht weniger als die „Räuber" von Schiller. Goethe selbst nannte die beiden Werke in einem Atem, als er zu berichten hatte, wie völlig von seiner Bahn die Entwicklung der deutschen Dichtung in den achtziger Jahren abgekommen war.

Wilhelm Heinse erwies sich früh als Meister des Umsetzens von Gemälden in Worte. Auch Goethe übte das gern. Manchem mag Heinse da noch erfolgreicher erscheinen als Goethe. Das Dynamische eines Gemäldes spricht sich in Heinses Beschreibungen stärker aus. Verständnis für wuchtige Bewegtheit der



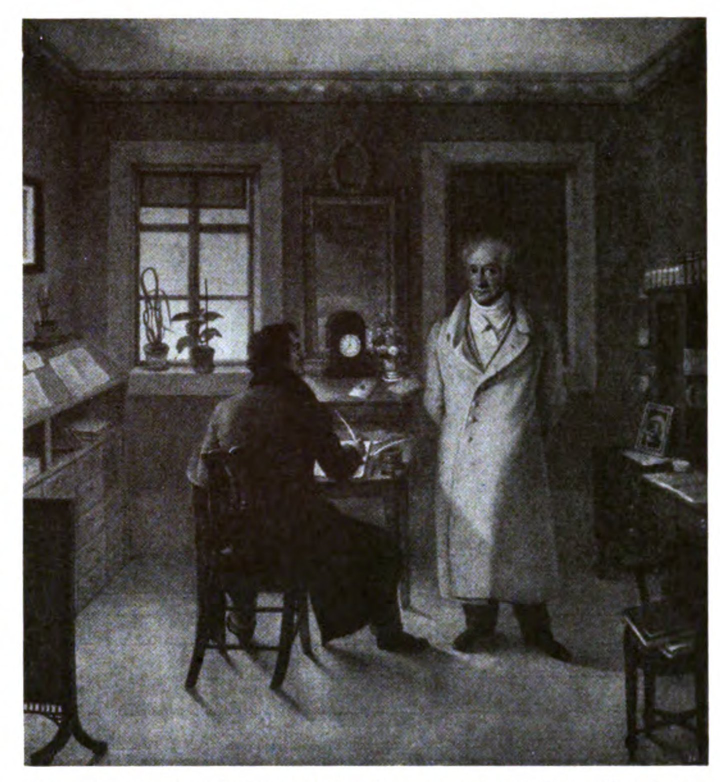
272. Wilhelm Heinse. Gemälde von Eich.
Halberstadt, Gleimhaus

Kunst machte Heinse zu einem Vorkämpfer des vielumstrittenen, von den Zeitgenossen Winckelmanns wie noch später von Friedrich Schlegel stark unterschätzten Rubens. (Mit der Zeit freilich näherte sich auch Heinse dem rubensfeindlichen Standpunkt von Lessings „Laokoon".) Bildende Kunst war Heinse wichtig genug, in seinem „Ardinghello" einen Malerroman zu schaffen. Er ließ, der Musik ebenso zugewandt wie der Malerei, 1795/96 einen Musikroman „Hildegard von Hohenthal" folgen. Zuletzt setzte er sogar das Schachspiel in den Mittelpunkt eines Romans. Goethe sah in der ganzen Art Heinses, Kunst zu deuten, etwas ihm Fremdes und Widersprechendes. Er warf dem „Ardinghello" vor, er wolle Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst veredeln und aufstutzen. Sinnlichkeit drängt sich auf Schritt und Tritt in „Ardinghello" vor. Heinse ist der einzige aus dem Kreise der Stürmer und Dränger, der von vornherein mit Wieland sich enge verbunden fühlt. Freilich ist seine Sinnlichkeit kräftiger, urwüchsiger, echter, unverhüllter als die Wielands. Er nascht nicht nur herum, für ihn lebt sich der Mensch in der Sinnlichkeit am unbedingtesten aus. Jüngste Seelenlehre dürfte sich auf Heinse und auf „Ardinghello" berufen, wenn sie in der „libido" die Voraussetzung alles Handelns und Schaffens der Menschen erblickt. Heinse sieht die eigentliche Quelle auch der Kunst eines Malers in der Sinnlichkeit.

Im Hintergrund steht der Wunsch, der in Wieland vorausgesetzt werden darf, antike Sinnenfreude in das Leben der Gegenwart zurückzutragen. Heine kämpft später für Sensualismus und Hellenismus gegen Spiritualismus und Nazarenismus. Auch Heine ist als Mensch genug sinnlich betont, in dem Kampf, den er verficht, sich selbst gerechtfertigt zu sehen. Der Weg, der von Heinse zu Heine leitet, läßt sich leicht erkennen; trat doch das Junge Deutschland für Heinse ein. Von Heine geht es weiter zu Jakob Burckhardt und zu Nietzsche. Das Übermenschentum Nietzsches trägt auch Farben Heinses und Heines. Burckhardts Begriff der Renaissance wurzelt in Heines Auffassung. In den großen Bestien der Renaissance erblickt Nietzsche zwingende Vertreter des Übermenschen. Schon Heinses „Ardinghello" spielt in der Renaissance. Ardinghello selbst ist ein Allseitiger, ein „uomo universale", wie die Renaissance ihn liebt.

Die Kunst des Erzählens von Heinse ist nicht beträchtlich; wenn er Sinnliches schildert, wirkt es zuweilen recht trocken. Er läßt den Roman in einem Bacchanal gipfeln. Andere, auch Tieck, machten ihm das nach. Es wurde ihnen nicht schwer, Sinnliches lockender zu gestalten als Heinse. „Ardinghello" klingt aus in eine Utopie. Sie erzählt, wie von Ardinghello und den Seinen auf einer griechischen Insel ein neues Ideal gesellschaftlichen Lebens geschaffen wird. Haller und Wieland hatten dem Staatenroman seit 1772 wieder die Bahn gebrochen. Ein anderer Stürmer und Dränger, Friedrich Maximilian Klinger, legte seinen rousseauischen Groll gegen die Mißbräuche der Kultur während der neunziger Jahre in Romane hinein, die zum guten Teil als Staatenromane sich geben. Selbst sein Roman vom Doktor Faust gerät durch die kräftigen Einsprüche, die er gegen gesellschaftliche Zustände Deutschlands erhebt, in dies Fahrwasser. Heinses „Ardinghello" denkt in seinem Zukunftsbau nicht bloß an den Mann. Neben den Übermann tritt das Überweib. Das hatte sich im Drama des Sturm und Drangs vorbereitet. Die neue Sittlichkeit, die von „Ardinghello" verkündet wird, schafft der Frau neben dem Mann eine ebenbürtige Stellung, gibt ihr die Rechte des Mannes. Auch von dieser Seite wird Heinse zum Vorläufer des 19. Jahrhunderts, ja schon der deutschen Frühromantik. Goethe aber hat wohl in all diesen gesellschaftlichen Ansichten Heinses nur „abstruse Denkweisen" gesehen.

Von vornherein stand **Karl Philipp Moritz'** Roman „Anton Reiser" (1785—90) Goethe näher. Mit Moritz war Goethe in Italien enge verbunden gewesen. Wurde Moritz da zum Verkünder von Goethes Kunstevangelium, als Mensch gehörte er in eine Schicht, über die sich Goethe längst erhoben hatte. Moritz zeichnet sich selbst in Anton Reiser und wird da zu einem sehr wichtigen Zeugen für die mehr und mehr ins Krankhaft-Überbewußte abartende Sentimentalität der Zeit. Das ist Nachfolge „Werthers". Da entwickelt sich der Mensch immer stärker zu einem überfeinen Selbstbeobachter und beraubt sich der Kraft zum Handeln. „Anton Reiser" hatte dem Umgestalter des Urmeister um so mehr zu sagen, als ja auch hier ein Mensch gezeichnet wird, der sich der Bühne verschreiben möchte. So wenig wie Moritz selbst ist sein Abbild Anton Reiser zur Bühne berufen. Dieser „psychologische" Roman leitet hin zu der Einsicht: „Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden und gewußt, daß, wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebene Anstrengung, wie manchen verlornen Kummer hätte ihm dies erspart!" In den „Lehrjahren" sagt zuletzt Jarno zu Wilhelm, wer sich nur selbst spielen könne, sei kein Schauspieler. Der Angelpunkt der „Lehrjahre" liegt hier. Als Gedanke ist er vorweggenommen von „Anton Reiser".



273. Goethe in seinem Arbeitszimmer, seinem Schreiber John diktierend. Gemälde von Joseph Schmeller. Weimar, Bibliothek

Sind die „Lehrjahre" nicht ein Kunstroman, desto unbedingter gewinnen sie den eigentlichen Entwicklungsweg des echten Erziehungsromans: Zuerst langes Irren, dann endlich Entdecken und Erreichen des rechten Ziels. Überraschend stark ist, was die „Lehrjahre" mit Wolfram von Eschenbachs „Parzival" und mit Grimmelshausens „Simplizissimus" verbindet. Manchem bezeugt das eine ausgesprochen deutsche Gestaltungsweise des Romans. Ein Mensch will erkennen, auf welchem Wege sein ihm eigenes Wesen zu rechter Entfaltung gelangen kann; nur schwer glückt es ihm, er begeht Fehler auf Fehler, erst am Ende kommt er der Lösung der gestellten Aufgabe nahe. Solche Romane schrieben seit Goethe Deutsche immer wieder; sie boten dann meistens ihr Bestes. Bewährt sich nicht auch Goethe als echt deutsch, indem er Wilhelm Meister nach der „inneren Form" seines Wesens suchen läßt und nach der besten Möglichkeit, diese innere Form in Ausdruck umzusetzen?

Wilhelm Meister ist in den „Lehrjahren" berufen, „Lebenskunst" zu üben. Dieser Lebenskunst opfern die „Lehrjahre" alles auf, was im Urmeister den Anschein wertvollen künstlerischen Gebarens wecken kann. Es ist ein schwerer Irrtum, daß Wilhelm jemals etwas anderes hat anstreben wollen als die eine Kunst, das Leben recht zu lenken und zu gestalten. Am Schluß der „Lehrjahre" wird ihm zugebilligt, daß er den Sinn dieser Kunst erfaßt hat. Langes Irren und späte Feststellung des rechten Ziels ist auch der Gegenstand des „Agathon", wenigstens in der letzten Fassung, die 1794 unmittelbar neben den „Lehrjahren" veröffentlicht wird. Dem „Agathon" stehen die „Lehrjahre" noch in dem Nacheinander des Be-

richts näher. Der Urmeister war auf geradem Wege von den ersten Anfängen des Vorgangs weitergeschritten Die „Lehrjahre" gehen wie „Agathon" in medias res. Wie Agathon der schönen Danae hinterdrein die Geschichte seiner Jugend erzählt, so berichtet Wilhelm Meister der Schauspielerin, die er liebt, Mariane. Züge des „Agathon" kehren überhaupt in den „Lehrjahren" merkbarer wieder als im Urmeister. Agathon wird von ihm überlegenen Persönlichkeiten geleitet und erzogen. In den „Lehrjahren" ersteht ein ganzer Bund, der den jungen Wilhelm lenkt und zur Lebenskunst hinleitet. Dieser Bund ist in Geheimnisse gehüllt. Die ersten Berührungen Wilhelms mit dem Bunde erwecken die Spannung, die das Geheimnisvolle wachruft. Hier wie sonst in den „Lehrjahren" macht sich, was man in üblem Sinne romanhaft nennt, stärker bemerklich als im „Werther" und auch im Urmeister. Goethe gab einem Zug der Zeit nach. Die geheimen Gesellschaften im Sinne des Freimaurer- und Illuminatenwesens spielten im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Gerade weil die Aufklärung hellstes Licht in das Leben der Menschen tragen wollte, fühlte sich die Zeit um so mehr hingelockt zu den feierlichen Zeremonien dieser Gesellschaften. Es war doch immerhin ein Ersatz für die kirchlichen Gebräuche, von denen der Aufklärer abgekommen war. Dem Erzähler taugte diese Welt des Geheimnisvollen vorzüglich. Schillers Roman „Der Geisterseher" von 1789 arbeitet ausgiebig mit solchen Motiven. Das Schicksal eines deutschen Prinzen wird in Italien bestimmt durch den Sendling scheinbar allmächtiger Obern, der zauberhaften Hokuspokus aufbietet, den Prinzen völlig für sich zu gewinnen; und es glückt ihm. Auch Jung-Stillings weitschichtige Erzählung „Das Heimweh" von 1794 nutzt den Apparat der geheimen Gesellschaften. Goethe mag hier wie in dem Bruchstück „Die Geheimnisse" oder in seinem „Märchen" die Bräuche dieser geheimen Gesellschaften als einen Ersatz für die poesieumwobene Mythologie glücklicherer Zeiten fassen. Goethes Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" scheidet ausdrücklich von der physischen und sittlichen Welt eine dritte Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale und erblickt in ihr etwas Wesentliches der Poesie. Allein er bedauert zugleich, daß die „Modernen" für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten nicht leicht Ersatz fänden. In den „Lehrjahren" nimmt diese dritte Welt einen recht breiten Raum ein, nicht bloß dank der Gesellschaft vom Turm, dem Kreise der Erzieher Wilhelms um Lothario. Geheimnisvolle Geburt, spätes Wiedererkennen, Anagnorisis also, wie die Antike das nannte, all diese Mittel einer aufregenden Erzählungskunst werden aufgewandt in der Geschichte von Lebensanfang und -ende Mignons und des Harfenspielers. Auch Mariane, dann ihr und Wilhelms Sohn Felix werden in diese Welt der Geheimnisse hineinversponnen. Späte Enthüllung sorgt dafür, daß die Spannung nicht zu früh abbreche. So nutzt Goethe Bräuche der Ritter- und Räuberromane, die sich damals im Gefolge des „Götz" wie der „Räuber" mehr und mehr entfalteten. Goethes Schwager Vulpius war da besonders beteiligt.

Die Gesellschaft vom Turm gehört den Kreisen des Adels an. In den „Lehrjahren" wird der Adel zum rechten Lehrer der Lebenskunst, so wie er es dank der Gräfin Werthern für Goethe selbst geworden war. Hippels Roman „Kreuz- und Querzüge" von 1793/94 hatte für den Adel nur Spott übrig. Goethe trat bewußt in Gegensatz zur Französischen Revolution, die alle Adelsrechte abgeschafft hatte. Auch der sinnige Popularphilosoph Garve erwog 1792 die notwendigen Unterschiede zwischen Bürgern und Adligen. Dem Bürger wies er die Arbeit zu, der Adlige solle repräsentieren. Schon Schiller zweifelte, ob sich der Adlige solche Teilung immer werde gefallen lassen. Der Kreis um Lothario tut es sicherlich nicht; patriarchalisch-werktätig möchte er wirken. Therese, in der zunächst Wilhelm Meister die ihm rechte Frau erkennen möchte, ist ausgesprochenste Vertreterin solcher hilfsbereiten Werktätigkeit. Die Lebenskunst, die von Wilhelm Meister zuletzt erreicht wird, bleibt vollends nicht bloß im rechten Gebrauch vornehmgesellschaftlicher Formen stecken, auch sie hat zum Ziel, den Menschen leistungskräftige Arbeit treiben zu lassen. Dieser Adel hat sich schon einen guten Teil der Aufgaben des Bürgertums angeeignet. In den „Wanderjahren" sollte solche Entwicklung noch wesentlich weitergehen. Den Gegensatz zu einem eingeengten Bürgertum, das sich ins Philisterhafte verliert, kennzeichnet Goethe zuletzt stark genug, indem er Wilhelm Meister und dessen Jugendgenossen Werner noch einmal gegenüberstellt. Wilhelm hat sich das Recht erobert, einer Adligen, Natalie, die Hand zu reichen. Unebenbürtige Ehen sind am Schluß der „Lehrjahre" das Gegebene, auch andere gehen sie ein. Wichtiger als Geburt und Stand bleibt das Reinmenschliche.

Der Urmeister rückt die Welt der Poesie in verklärtes Licht. Die „Lehrjahre" opfern das alles auf, lassen das Streben nach einem poesieerfüllten Dasein als falsche Tendenz erscheinen und leiten weiter zu einem Schluß, der fast hausbacken nur werktätige Lebenskunst vertritt. Unbedingter noch als in „Tasso" behalten die Weltmenschen recht. Der Romantiker


274. Goethe. Bildnis von Joh. Jos. Schmeller. 1826/27. Frankfurt, Goethe-Museum

Novalis warf daher den „Lehrjahren" „künstlerischen Atheismus" vor. Die Poesie spiele hier beinahe eine Rolle wie in einer Farce; die „ökonomische Natur" enthülle sich am Ende als die wahre (Ökonomen der Moral heißen bei Friedrich Schlegel die rechtlichen und angenehmen Leute, die den Menschen und das Leben so betrachten und besprechen, als ob von der besten Schafzucht oder von Kauf und Verkauf der Güter die Rede wäre). Für Novalis waren die „Lehrjahre" ein „Candide gegen die Poesie" (gegen den Optimismus von Leibniz hatte Voltaire seinen „Candide" geschrieben). Wirklich müssen die Vertreter der Poesie, voran Mignon und der Harfenspieler, in den „Lehrjahren" untergehen, damit Wilhelm den rechten Weg findet. Sie entstammen dem Urmeister, ebenso die meisten lyrischen Einlagen. Gewiß wirken die Zusätze, die das Werk abrunden, eher prosaisch. Zuweilen hat die Stimmung der Krisenjahre nach der Heimkehr aus Italien sich hier beengend ausgewirkt, wenn auch ein guter Teil der Umarbeitung erst zu der Zeit entstanden ist, in der Goethe sich schon mit Schiller freundschaftlich verbunden hatte.

Die „Lehrjahre" verzichten auf das Aufgeknöpfte und Derbe des Stils, das den Urmeister dem komischen Roman nähert. Sie suchen einen ernsteren Ton durchzuführen, ihnen glückt ein strengerer und in sich geschlossenerer Aufbau. Novalis bewunderte die Wortkunst der „Lehrjahre", so sehr er sich gegen ihr sittliches Ziel wandte. Friedrich Schlegel legte das Kunstvolle des Aufbaus der „Lehrjahre" feinsinnig fest. Ihm ist das sechste Buch, die „Bekenntnisse einer schönen Seele", kein zufälliges Füllsel. Es gliedert sich in den Zusammenhang ebenmäßig ein und dient, das Wesen der Lebenskunst genauer zu bezeichnen. Es mag immer Aufzeichnungen der Freundin des jungen Goethe, des Fräuleins von Klettenberg, seiner Beraterin in der trüben Zeit nach Leipzig, zur Grundlage haben, trotzdem bleibt es gut goethisch ein Mittel, durch Abschattung und Gegenüberstellung das Wesen einer wichtigen Persönlichkeit zu charakterisieren. Natalie wirkt wie eine Vollendung dessen, was in der „schönen Seele" angelegt ist. Wie sehr Goethe den Begriff der schönen Seele im Sinne Schillers faßte, verrät der Schluß des sechsten Buches.

Ein Entwicklungsroman, der dem Menschen die ihm zukommende rechte Stelle im Leben zeigen möchte, kümmern sich die „Lehrjahre" kaum um Philosophie. Und vom Staat ist die Rede nicht. Ein Werk von der unbedingten individualistischen staatfremden Prägung des 18. Jahrhunderts sind sie.

Den deutschen Romantikern gefiel an den „Lehrjahren" am besten, was schon im Urmeister gestanden hatte. Hier fanden sie ihr eignes Lebensgefühl wieder. Liebesirrfahrten, in Poesie getaucht, trug

Die
Wahlverwandtschaften.

Ein Roman
von
Goethe.

Erster Theil.

Tübingen,
in der J. G. Cottaischen Buchhandlung.
1809.

275. Titel der Wahlverwandtschaften. Erstausgabe

der Roman der Romantik in reicher Fülle vor. Der Held wandert wie Wilhelm Meister durch die Welt und scheint nur im Erleben dieser Welt Genüge zu finden. Die „Lehrjahre" schlugen ernstere Töne an, doch auch hier kann zuletzt einer zu Wilhelm sagen: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis', der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand." Solches Glück möchte auch der Romantiker seinen Helden verschaffen. Doch die Romane der Romantiker aus der Nachfolge der „Lehrjahre" blieben zum guten Teil Bruchstück und konnten daher das beglückende Ende nicht erreichen. Noch mehr als Wilhelm Meister in seinen Anfängen erscheinen die Helden dieser Romane wie sorglose Nichtstuer, die nur genießen und nichts leisten.

Der Zug zum Erziehungsroman bezeugte sich zur Zeit der Veröffentlichung der „Lehrjahre' als besonders kräftig. Neben die letzte Fassung von Wielands „Agathon" traten Jean Pauls „Hesperus" und „Titan", dann Tiecks „William Lovell". Sie treiben die Charakteristik des Gegenwartmenschen wesentlich über die „Lehrjahre" hinaus. Sie beginnen trotz aller Verwandtschaft mit den „Lehrjahren" einen neuen Entwicklungsweg des Romans, der sich im 19. Jahrhundert immer deutlicher abzeichnen sollte.

Wilhelm Meisters
Wanderjahre
oder
Die Entsagenden.

Ein Roman
von
Goethe.

Erster Theil.

Stuttgard und Tübingen,
in der Cotta'schen Buchhandlung.
1821.

276. Titel der Wanderjahre. Erstausgabe

Von Lebenskunst sprach auch die Romantik gern, allein wie sie selbst im Leben dilettierte, schuf sie in ihren Romanen weit eher Lebensdilettanten als Lebenskünstler. Gerade weil ihr der Ausgang der „Lehrjahre" widersprach, trieb sie Leben wie Kunst kaum in dem Sinn, der sich für Goethe ergeben hatte. War indes in den „Lehrjahren", soviel Wert Goethe auf den Begriff der Lebenskunst legte, dies rechte Lebensziel klar genug bezeichnet, irrige Deutung ganz auszuschließen? Als erster erhob Schiller noch während der Entstehung der „Lehrjahre" den Einwand, die Idee des Romans sei zu wenig scharf herausgearbeitet; anderes, Lockenderes überwuchere sie, nicht bloß was aus dem Urmeister übernommen war, auch das Versteckspiel des Ausgangs. Goethe suchte diesen Einwänden noch gerecht zu werden. Indes erweckt auch jetzt der Schluß den Eindruck, Wilhelm Meister werde zu früh der Lebensmeisterschaft fähig erklärt. Hat er doch nur erkannt, daß er bisher auf falscher Fährte gewesen war und fortan ein neues Ziel zu verfolgen habe. Goethe selbst führte dies Unzureichende auf seine Neigung zurück, viele und große Zahlen übereinanderzustellen und dann mutwillig selbst Additionsfehler zu machen, um die letzte Summe, aus Gott weiß was für einer Grille, zu verringern. Er nannte das seinen „realistischen Tic", der ihn sonst treibe, inkognito zu reisen und sich leichtsinniger zu betragen, als er sei. Aber er wollte sofort nachholen, was er in den „Lehrjahren" versäumt hatte. Schon wenige Tage nachdem Schiller ihm seine Einwände mitgeteilt hatte, am 12. Juli 1796, erwachen in ihm Idee und Lust zu einer Fortsetzung der „Lehrjahre". Die „Wanderjahre" sollten leisten, was in den „Lehrjahren" noch nicht

geleistet war. Sie waren von vornherein als eigentliche Lehrjahre gedacht. Wilhelm muß von frischem beginnen, muß entsagen, muß zunächst auf Natalie verzichten, um neue Erfahrungen zu sammeln und aus ihnen die Erkenntnis seines rechten Lebensberufes zu holen.

Lange sollte es dauern, ehe die „Wanderjahre" tatsächlich diese Aufgabe zu lösen unternahmen. Vorläufig gestaltete Goethe Novellen, die in den Rahmen der Wanderjahre eingefügt werden sollten. Seit 1809 veröffentlichte er einzelne dieser Novellen. In demselben Jahre traten die „Wahlverwandtschaften" hervor. Auch sie sollten, fühlbarste Durchführung des Themas der Entsagung, in die „Wanderjahre" aufgehen, wuchsen aber über den Umfang einer Novelle rasch hinaus. Dafür lebt sich in ihnen am unbedingtesten aus, was von Schiller an den „Lehrjahren" vermißt worden war. Sie sind Goethes schärfstes Bekenntnis gegen allen Lebensdilettantismus. Ihr Gehalt steht in vollem Gegensatz zu den „Lehrjahren". Goethe selbst nennt die „Lehrjahre" eine inkalkulable und inkommensurable, für den Verstand unfaßliche Schöpfung. Die „Wahlverwandtschaften" galten ihm für das „einzige Produkt von größerem Umfang", in dem er eine „durchgreifende Idee" darzustellen versucht habe.

Lebensdilettant ist der Held der „Wahlverwandtschaften", Eduard. Als Lebenskünstler stehen ihm gegenüber Charlotte und der Hauptmann. Doch solche Lebenskunst scheitert diesmal. Etwas Höheres wird aufgeboten, die eigentlichen Absichten der „Wahlverwandtschaften" durchzusetzen. Es ist verkörpert in Ottilie. Naturverbunden im Sinne romantischer Naturphilosophie ist Ottilie (eine beträchtliche Steigerung solcher Naturverbundenheit ist in den „Wanderjahren" die Gestalt Makariens). Ottiliens Seelenleben gehört in den Kreis der „Nachtseite der Naturwissenschaft", wie die romantische Naturphilosophie das nannte. Sie hat Züge, die den Seelenärzten als krankhaft erscheinen müssen. Aber gerade weil sie so veranlagt ist, meint auch Goethe, daß sich in ihr Naturhaftes unbedingter ausspreche als in Menschen von größerer Bewußtheit. In Ottilie handelt die Natur mit der strengen inneren Gesetzlichkeit, die dem sentimentalischen Menschen nach Schillers Deutung abhanden gekommen ist. Die Natur scheint auch den Bund heiligen zu wollen, der sich zwischen Ottilie und Eduard bilden will. Bietet Goethe doch sogar ein Gleichnis aus dem Gebiet der Naturwissenschaft auf, um das Notwendige und Berechtigte dieses Bundes zu erweisen. Wahlverwandtschaft hieß dem Chemiker damals die Tatsache, daß zwei Bindungen von je zwei Elementen, miteinander in Berührung gebracht, sich lösen und daß die nun freigewordenen vier Elemente sich — wie Goethe sagt — übers Kreuz zu zwei neuen Verbindungen vereinigen. Aus A + B und C + D entstehen A + D und B + C. Nach diesem Gleichnis wäre es in der Natur begründet, daß die Verbindung von Eduard und Charlotte sich löst, daß Eduard mit Ottilie, Charlotte mit dem Hauptmann sich zusammenfinde. Allein Ottiliens sittliches Gefühl widerstrebt solchem Ausgang. Den Bund Eduards und Charlottes nicht zu gefährden, geht sie freiwillig aus dem Leben. Goethe opfert seinen Liebling, den er im Lauf des Romans oft genug seiner ganzen Zuneigung versichert, unbedenklich dem Heiligen der Ehe auf. Nur noch in der ungefähr gleichzeitigen Umarbeitung von „Stella" verfährt Goethe sittlich gleich streng. Er selbst nannte den „sehr einfachen Text des Romans" die Worte Christi: „Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren . . ." Die „Wahlverwandtschaften" sind zugleich Goethes uneingeschränktes Bekenntnis gegen allen Materialismus. Wie heilig ihm auch Natur war, ihrem Wirken in Fragen der Sittlichkeit setzt er hier unüberschreitbare Grenzen. Ganz kantisch unterwirft sich Ottilie dem kategorischen Imperativ. Sie geht lieber zugrunde, als daß sie gegen ein Gesetz, das für alle gegeben ist, ihr persönliches Recht durchsetzen wollte.

Die „Wahlverwandtschaften" richten sich gegen die Lockerung der Ehe, die zu ihrer Zeit in Deutschland Platz gegriffen hatte. Sogar Frau von Staël hat diese Zeiterscheinung stark hervorgehoben. Ein Zeitbild ist der Roman auch sonst. Die Anfänge romantisch-nazarenischer Vorliebe für religiöse bildende Kunst der Vorzeit, die Zeitmode der lebenden Bilder und anderes spielen herein. Daß Goethe auch gegen diese Erscheinungen Einspruch erhebt, läßt sich spüren, wenn auch nicht so deutlich wie die Wendung gegen die Entheiligung der Ehe.

Gerade der Roman der Romantik, dann das Leben der Romantiker bezeugten ihm, wie leicht es die Zeit mit der Ehe nahm. Die „Wahlverwandtschaften" bekämpfen Neigungen,



die in der romantischen Nachfolge der „Lehrjahre" sich breitmachten, die sich auf die „Lehrjahre" selbst berufen konnten. Ebenso stellen sie der lockeren Fassung romantischer Erzählungen etwas Festgeordnetes, künstlerisch sorgfältigst Gearbeitetes entgegen. In zwei Teilen, mit oft zahlenmäßig berechneter Übereinstimmung in der Gestaltung beider Hälften, bauen sich die „Wahlverwandtschaften" auf. Vielfach wiederkehrende Leitmotive betonen noch die Ebenmäßigkeit des Romans. Echter Erzählungsstil ist durchgeführt. Er wahrte Goethe das Recht, deutend und reflektierend einzugreifen.

Die Romantiker bewunderten den Roman. Sie tadelten ihn auch. Bettine Brentano konnte nicht begreifen, warum Goethe Ottilie auf Eduard verzichten und lieber in den Tod gehen ließ, als daß sie die Ehe des Geliebten zerstört hätte. In der Schlußwendung des Romans wies Goethe freilich ganz romantisch auf ein Jenseits hin, in dem die zwei, die schon auf Erden wie etwas untrennbar Zusammenhängendes geweilt hatten, sich zusammenfinden würden: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen." Ist das anders gefühlt als die „Hymnen an die Nacht" von Novalis?

Es dauerte lange, ehe die „Wanderjahre" zu einem notdürftigen Abschluß gelangten. 1821 erscheint eine erste kurze Fassung, erst 1829 die ausführliche, endgültige, der doch immer noch etwas Bruchstückhaftes eigen ist. Die zweite Fassung bietet Widersprüche, die bei der Umarbeitung übersehen worden waren. Fortschreitend gibt Goethe mehr und mehr die Absicht auf, den Vorgang der „Lehrjahre" organisch weiterzuspinnen. Zuletzt weckt er den Eindruck, es wäre besser gewesen, er hätte, was er sagen wollte, überhaupt nicht mit den wenigen Gestalten der „Lehrjahre" verknüpft, die in den „Wanderjahren" eine Rolle spielen. Ist am Eingang nur eine kurze Trennung von Wilhelm und Natalie geplant, so reist am Schluß des Romans, der eine große Zeitspanne umfaßt, Natalie mit Lothario nach Amerika, um dort erst Wilhelm Meister wiederzusehen. Derart entwertet ist für Goethe jetzt, was in den „Lehrjahren" an entscheidender Stelle gestanden hatte.

Ganz anderes und menschlich wie gesellschaftlich Wichtigeres drängt sich vor. Die „Lehrjahre" sind ein Erziehungsroman. Die „Wanderjahre" erwägen bis in Einzelheiten Fragen der Erziehung, wie sie damals sich als wichtig herausgestellt hatten. Rousseau erzieht in seinem „Emile", individualistisch und auf Wahrung des Persönlichen bedacht, einen einzelnen. Pestalozzi war zu kollektivistischer Erziehung weitergegangen, hatte nicht den besonders begabten einzelnen, sondern die Jugend als solche bilden wollen. Dieser Schritt vom Individualistischen zum Kollektivistischen, der dem 19. Jahrhundert ungewöhnlich wichtig werden sollte, vollzieht sich auch in den „Wanderjahren". Dennoch richtet sich der Abschnitt der „Wanderjahre", der die „Pädagogische Provinz" schildert, gegen Pestalozzi. Goethe möchte Wesentliches der individualistischen Erziehung auch da wahren, wo nicht der einzelne, sondern die Gesellschaft zu bilden ist. Der Schweizer Emanuel von Fellenberg wurde da Goethes Gewährsmann. In der Nähe von Bern, in Hofwil, hatte Fellenberg eine Erziehungsanstalt begründet; ihre Wesenszüge kehren in der „Pädagogischen Provinz" der „Wanderjahre" wieder. Der Altersstil von Goethes Erzählen weckt dank der Neigung, von der Wirklichkeit des Alltags abzurücken, in den „Wanderjahren" leicht den Eindruck, als gestalte Goethe Utopistisches. Im Gegenteil beruht alles auf Tatsachen, nicht bloß die „Pädagogische Provinz", auch die gesellschaftlichen Einrichtungen aus den Kreisen der Baumwollindustrie, die in den „Wanderjahren" als Muster einer neuen Gesellschaftsordnung gelten. Die Schweiz hat da wie dort das Vorbild geliefert.

Zunächst sollte Wilhelm Meister sich selbst erziehen, indem er seinen Sohn Felix erzog. Er gibt die Erziehung des Knaben alsbald an die „Pädagogische Provinz" ab, gerade weil das Heil nicht länger in der Erziehung eines einzelnen gesucht wird. Der rechte Bildungsweg der vielen, nicht des einzelnen soll auch



in den Teilen des Romans sich offenbaren, in denen erwogen wird, wie das vordringende Maschinen- und Fabrikwesen in die bestehende Gesellschaft einzufügen ist. Goethe folgt hier noch unbedingter als in den letzten Worten seines ,,Faust" dem kollektivistischen Zug des 19. Jahrhunderts, gibt das Patriarchalische, das er als Staatsmann selbst einst vertreten hatte, auf und schließt sich den Fichte und Hegel an, die dem Staatsgedanken im Sinne der kommenden Zeit zum Durchbruch verhelfen. Bentham und Saint-Simon waren ihm wichtig geworden. Es eröffnet sich hier sogar ein Zusammenhang zwischen Goethe und Saint-Simons Schüler Comte, der das Wort ,,Altruismus" zu Ehren gebracht hat. Neueste Zeitfragen sind es also, die von den ,,Wanderjahren" aufgeworfen und beantwortet werden. Allerdings war man damals auf deutschem Boden weit mehr geneigt, diese Zeitfragen nur vom politischen Standpunkt aus zu nehmen. Noch bis zum Umsturz von 1848 ist solches Verhalten zu beobachten; es war tatsächlich viel weltfremder und nur vom Standpunkt des Schriftstellers gedacht, während Goethe den Finger auf die Stelle legte, die eigentlich wichtig war; ihre Wichtigkeit wurde nachmals erkannt. Goethe verschließt sich auch nicht die Augen, wo es gilt, Stellung zum Maschinenwesen zu gewinnen. Während andere deutsche Dichter gleichzeitig und noch später der Maschine den Krieg erklärten, erkennt Goethe, daß die Maschine aus der Entwicklung der Gesellschaft nicht mehr wegzudenken ist; doch er ist optimistisch genug, zu meinen, wenn die Maschine auch in Europa unentbehrlich werde, in Amerika eröffne sich ein unberührter Boden, der auf die Maschine noch verzichten könne. ,,Amerika, du hast es besser", dies Wort Goethes soll auch hier zutreffen. Darum geht es zuletzt nach Amerika. Völlig ins Bürgerliche gewandelt ist die Adelswelt. Sie arbeitet, sie darf bestenfalls als Beraterin und Lenkerin sich betätigen, wo die große Menge richtig und erfolgreich zu leiten ist.



277. Lithographie von Max Slevogt zu Goethes ,,Märchen"

Die wichtigen und nicht nur in ihrer Zeit wertvollen Gedanken entwickelt der Rahmen der ,,Wanderjahre". Eingelegt sind Novellen, auch ein Märchen. Scharf ist die Trennungslinie zwischen Rahmen und Einlagen nicht gezogen. Einzelne Novellen gehen sogar völlig in dem Rahmen auf, sind ein Bestandteil der Lebensgeschichte Wilhelm Meisters. Andere führen scheinbar in eine Welt der Erfindung, aber ihre Gestalten treten unversehens in den Rahmen hinein und mit den Trägern des Rahmenvorganges in nähere Beziehung. Leise rüttelt hier Goethe an der künstlerischen Täuschung. Dichtung und Wirklichkeit gehen ineinander über, wie es, gleichfalls im Sinn einer Erschütterung der Illusion, Jean Paul und die romantischen Erzähler gern halten. Nachträglich gewinnen sogar Figuren aus den ,,Lehrjahren" noch stärkeres Wirklichkeitsrecht. In den ,,Wanderjahren" wird den Spuren Mignons nachgegangen. Man hat die ,,Lehrjahre" gelesen und möchte nun genauer erfahren, wo Mignon geboren ist, die Landschaft kennen lernen, in der sie als Kind lebte.

Die Aufgabe, Novellen zu gestalten, ergab sich für Goethe zum erstenmal, als er für Schillers ,,Horen" von 1795 die ,,Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" abfaßte. Der Rahmen dieser ,,Unterhaltungen" steht abermals in Beziehung zu der Französi-

schen Revolution, geht vor „Hermann und Dorothea" nicht bloß abschätzig den Auswirkungen nach, die auf deutschem Boden durch das Weltereignis sich ergeben. Die eingelegten Erzählungen beharren fast durchaus auf dem älteren Brauch, mehr oder minder bekannte, von andern schon aufgezeichnete Vorgänge in größerer oder geringerer Abänderung wiederzugeben. Erfunden ist die Geschichte von Ferdinand und Ottilie; wieder zeigt sich, wie leicht solche Erfindung in altgewohnte Bahnen einlenkt. Vorgänge in einer Familie, wie sie hier berichtet werden, hatte Ifflands Drama schon lange vorweggenommen. Die letzte der Einlagen, das „Märchen", ist eine der eigenwilligsten Schöpfungen von Goethes Kunst.

Liebling der Romantiker, von ihnen vielfach nachgebildet, behält das „Märchen" doch in Fülle Züge, die es von den vielen Märchen aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts trennen. Es scheint allegorisch gemeint zu sein. Deutungen des „Märchens" hat man von früh auf immer wieder bis in unsere Tage versucht. Goethe hat diesem Gebilde wohl mit Absicht solche Vieldeutigkeit geschenkt, während es ihm doch gar nicht daran lag, dem „Märchen" einen politischen oder sozialen Sinn unterzulegen. Nach altem Märchenbrauch erzählt es von Menschen, auf denen ein Fluch lastet; Entzauberung wird erstrebt und zuletzt erreicht. Wunderbar sind die Vorgänge. Goethe, der gute Kenner der Natur, gestaltet dies Wunderbare im Gegensatz zu dem, was ihm und anderen als Gesetzlichkeit der Natur gilt. Ein Korb trägt Totes mühelos, aber frisches Gemüse macht ihn schwer. Ein schönes Mädchen tötet, was sie berührt, aber Gestein wird durch sie lebendig. Ein Riese ist kraftlos, aber sein Schatten hat Riesenkraft. Eine Schlange strahlt im Finstern Licht aus. Auch das knüpft an alte Volksmärchenüberlieferung an, gibt ihr aber einen neuen, im Sinne des Zeitalters der Naturphilosophie gesteigerten Wert. Die Bräuche der geheimen Gesellschaften steigern den Märchenton. Einen entscheidenden künstlerischen Zug aber gewinnt das „Märchen" durch Kraft, Fülle und Schärfe der Gesichtsvorstellungen. Helleuchtende Farben strahlen durch das „Märchen" hindurch; im Hellen, im Dunkeln gestaltet sich die rechte Märchenlandschaft. Soweit edle Gesteine und Metalle da mittun, ist es wieder ein Anknüpfen an alte Märchenüberlieferung, zunächst des Orients. Dieses „Märchen" ist zugleich mit Willen als „moralisch" gedacht. Mag es auch nur „wie eine Musik auf uns selbst spielen", es birgt doch eine ernste Lehre. Selbstüberwindung erreicht die ersehnte Entzauberung. Die grüne Schlange opfert sich, damit die Menschen des „Märchens" fortan wieder glücklich und unbedrängt durch böse Mächte leben können.

Anders geartet sind die beiden anderen Märchen Goethes, „Der neue Paris" in „Dichtung und Wahrheit" und „Die neue Melusine" in den „Wanderjahren". Sie bleiben dem üblichen Wesen des Märchens näher. „Der neue Paris" leitet aus übereifriger kindlicher Lust am Spielzeug altgewohnten Ablauf des Märchens ab. Voraussetzung der „Neuen Melusine" ist die Möglichkeit, einen ausgewachsenen Menschen zu einem Zwerg zusammenschrumpfen zu lassen. Swifts „Gulliver" setzt einen Menschen neben Riesen und neben Zwerge. Dort erscheint er sich dann selbst als Zwerg, hier als Riese. Ähnliche Vorstellungen tragen das Märchen von der „Neuen Melusine".

Von den Novellen der „Wanderjahre" ist nur eine einzige, „Die pilgernde Törin", leise ändernde Wiedergabe einer schon vorliegenden älteren Fassung. Die Novelle hatte zunächst durch Wieland sich mehr und mehr von den Bräuchen solcher Umdichtungen abgewandt und ihren Stoff frei erfunden. So begibt sich auch Goethe an Novellen, die — wie er sich am 29. Januar 1827 zu Eckermann geäußert haben soll — „eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit" vortragen. Den Gipfel findet Goethes Novellistik nicht in den „Wanderjahren", sondern in der „Novelle" von 1828.

Sie führt aus, was Goethe schon unmittelbar nach „Hermann und Dorothea" in Hexametern hatte erzählen wollen. Das „Märchen" verklärt Selbstaufopferung, die „Novelle" kündet von dem Mitleid, das alles und auch das Gefährlichste überwinden kann. Goethe wollte zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen wird. Der frische Wagemut eines schönen Jünglings scheint berufen, die von ihm geliebte Herrin gegen wilde Tiere zu schützen, die beim Brande eines Jahrmarkts aus ihren Käfigen entwichen sind. Ein Tiger fällt ihm zum Opfer, auch den Löwen möchte er erlegen. Das eine ist so unnötig wie das andere. Ein Kind ist fähig, mit Gesang und Flötenspiel den Löwen zu bändigen. Klingt in den „Wahlverwandtschaften" Kantisches, durch Schiller

für Goethe wichtig geworden, deutlich an, darf das Motiv der Selbstaufopferung im „Märchen" mit Kant in Verbindung gesetzt werden, knüpft Goethe in den „Bekenntnissen einer schönen Seele", in der Zeichnung Charlottens an Schillers sittliche Vorstellungswelt an, so erweist sich an dem löwenbändigenden Kind dieser „Novelle" eine Lieblingsüberzeugung Schillers. Das Kind, Verkörperung des Naiven wie das Genie, trifft unbewußt das Rechte. „Was kein Verstand der Verständigen sieht, Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt." Neben „Faust" und neben „Pandora" enthüllt sich die „Novelle" als eines der wichtigsten Zeugnisse, wie tief sich Goethe in Schillers Weltbild eingelebt hatte. Sogar Schillers Vorstellung von der Idylle setzt sich in der „Novelle" durch: Hirtenunschuld, hineinverlegt in Kulturmenschentum, unter allen Bedingungen des rüstigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten Gesellschaftsverfeinerung.

Das „Märchen" bewegt sich in Gesichtsvorstellungen; Akustisches durchtönt die „Novelle". Es hebt sich fühlbar ab von Augenblicken völliger Stille. Der Gesang des Kindes, der gern einzelne Verse immer wiederkehren läßt, und durch solche Themenführung Kraft der Beruhigung ausströmt, tritt in Gegensatz zu den erregten Klagen der Menschen, zum Brüllen der wilden Tiere. Goethes Erzählen erreicht in der „Novelle" eine letzte Höhe. Schon die „Wahlverwandtschaften" bereiten Entscheidendes des späteren Ablaufs sorgfältig vor, indem sie sei es verwandte Motive früh erklingen lassen, sei es schon im ersten Teil beihin erwähnen, was später sich im entscheidenden Augenblick völlig entfaltet. Solch kunstvolles Vorbereiten übt meisterhaft innerhalb eines kleineren Bereichs die „Novelle".

Aus meinem Leben

Dichtung und Wahrheit.

Von

Goethe.

Erster Theil.

Ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται.

Tübingen,
in der J. G. Cottaischen Buchhandlung.
1811.

278. Titel von „Dichtung und Wahrheit". Erstausgabe

Schlichter und anspruchsloser als in der „Novelle", sogar als in den „Wahlverwandschaften" berichtet Goethe in „Dichtung und Wahrheit". Die ersten drei Bücher entstehen von 1811 bis 1814, nach den „Wahlverwandtschaften" und nach der Veröffentlichung des Eingangs der „Wanderjahre" und einer ihrer Einlagen, aber vor der Ausgestaltung der ersten Fassung. Die Bruchstücke, die den vierten Teil bilden, fallen in die Jahre 1813—31. Minder streng stilisiert als etwa der Eingang der „Wanderjahre", bleibt „Dichtung und Wahrheit" dem Leben näher.

Das Werk ist nicht volle Wahrheit, aber auch nicht bloß Dichtung. Es begnügt sich zwar nicht, gleich den andern autobiographischen Schriften Goethes, vorliegenden lebensgeschichtlichen Stoff, zunächst Briefe, zu einem Ganzen zu verknüpfen. Es ist Neuschöpfung und zielt mindestens in den ersten drei Büchern auf innere Geschlossenheit. Dennoch ist es weniger eine Leistung von Goethes Erzählerkunst als die Lösung der wissenschaftlichen Aufgabe, Goethes naturhafte Auffassung des Geisteslebens an ihm selbst zu bewähren: die Entfaltung seines Genius aus dessen Keim, die fördernden und hemmenden Wirkungen, die von außen kamen, das Werden eines Organismus nach dem Gesetz, mit dem er angetreten war. Folgerichtig war die ganze Geistesgeschichte der Zeit einzubeziehen. In sie sind Goethes persönliche Erlebnisse eingeordnet. Rein episch ist da viel vorgetragen. Doch es bleibt, noch wenn von Friederike und von Sesenheim zu melden ist, Episode, stückweise eingeschoben in die Darstellung der großen Zusammenhänge; immer wieder unterbricht Betrachtung das Erzählen, hier berechtigter als in den Romanen seit den „Wahlverwandtschaften". Viel kürzer abgetan als Friederike ist Käthchen Schönkopf. Lili taucht im vierten Buch vielfach auf, wird indes nie Mittelpunkt eines abgerundeten epischen Berichts. So gewinnt „Der neue Paris" allein in „Dichtung und Wahrheit" volles Recht eines erzählenden Dichtwerks.

3. Lyrik

Goethe entfernt sich in seiner klassischen Zeit von der Liedform seiner Anfänge, aber schon um 1800 kehrt er zu ihr wieder zurück. Das bereitet sich in seinen Balladen vor. Drei Balladen werden der Reihe nach von Goethe selbst als „altenglisch", „altdeutsch" und „altspanisch" bezeichnet (Der Edelknabe und die Müllerin, Der Junggesell und der Mühlbach,



279. Holzschnitt von Neureuther zu Goethes „Hochzeitlied“

Der Müllerin Reue). 1798 fußt das „Blümlein Wunderschön“, 1802 das „Hochzeitlied“ auf der Welt des deutschen Mittelalters. All das arbeitet der kommenden romantischen Lyrik vor, freilich nicht so unbedingt wie Gedichte, die, von Goethe 1803 veröffentlicht, einen neuen Typus von Lyrik schaffen und ihn den romantischen Sängern zu einem lieben Vorbild machen. „Schäfers Klagelied“, „Bergschloß“ und „Trost in Tränen“ schließen sich dem Volkslied wieder an. In ihnen ist erfüllt, was noch für Heine Ziel seiner Lyrik bleiben konnte: Vermittlung zwischen dem Rauhen des Volksliedes und einer hochgestiegenen Kunst. Das Neue dieses Typus erkannte an „Schäfers Klagelied“ und am „Bergschloß“ bald Friedrich Schlegel: Angeschlossen an eine Volksmelodie, spricht der Dichter nicht in eigener Person, sondern in einer mehr oder minder aus der romantischen Welt entlehnten; geheimnisvolle Andeutung weckt die Phantasie; das nähert sich der Ballade, bleibt aber Lied. „Schäfers Klagelied“ ruht auf einem Volkslied, das demnächst im „Wunderhorn“ wieder gedruckt werden sollte. Kaum zu errechnen ist die Fülle von Liedern der Romantik, die fortan beide Gedichte, dies Volkslied und das „Klagelied“, zuweilen auch das „Bergschloß“, abwandeln und den Rhythmus und den Reim dieser Vierzeiler übernehmen. Solche Weiterbildungen setzen, wie das Volkslied und das „Klagelied“, gern ein mit einem „Da droben auf jenem Berge“.

Ein Goethe, der von antiker Form wieder der Gestalt des Volkslieds nahegekommen war, näher fast als in seiner Jugend, mußte die Sammlung Arnims und Brentanos „Des Knaben Wunderhorn“ (1806/08) dankbar hinnehmen. Auch von dieser Seite unterstützte er, was nun zu einem Mittelpunkt deutscher Lyrik ward: eine volksliedartige Lyrik, die, wie zur Zeit des Hochklassizismus das Leben der Gegenwart in antikes Gewand sich hüllte, nun Gefühlslagen und Erlebnisse des Tags in der Sprache des deutschen Volkslieds ausdrückte. Wieder



Schäferfiguren aus der Mitte des XVIII. Jahrh. Meissner Porzellan.
Berlin, Schloßmuseum.

zeigte Goethe, wie durch die „Lehrjahre" und durch das „Märchen", den jungen Romantikern ein Ziel, dem sie willig zustrebten. Eine der engsten Berührungen zwischen Goethe und ihnen ergab sich da. Goethes späte Lyrik unterwarf von anderer Seite aus sich dem Formen der deutschen Romantik. Seltsam genug hatten die romantischen Dichter das Sonett, diese ausdrücklich überindividuelle, strenggesetzliche Form zu ihrem Liebling gemacht. Goethe, der Vorkämpfer persönlichster Gestalt lyrischen Dichtens, war, sei es in Stanzen, sei es in antiken Maßen, schon längst auch zu solch überindividueller Gestaltung fortgeschritten, aber am Sonett verspürte er trotzdem zunächst einen Zwang, der ihm widersprach. Er erklärte, wenn er Sonette dichtete, müsse er, sonst gewohnt aus ganzem Holz zu schneiden, „nun doch auch mitunter leimen". Allmählich erlahmte dieser Widerstand.



280. Wilhelmine Herzlieb. Gemälde von Luise Seidler. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Von 1807 auf 1808 entsteht eine Reihe von Sonetten Goethes; neuerwachtes Lieben ist die Voraussetzung. Er denkt an Minna Herzlieb. Aber er fügt in diese Sonette Worte liebevollen Werbens ein, die zu gleicher Zeit Bettine Brentano in Briefen ihm vorträgt. Goethe nennt das „übersetzen". Huldigung, die ihm gilt, nimmt er entgegen aus der Hand der einen und nutzt ihren Wortlaut, die Gefühle auszusprechen, die von der anderen in ihm geweckt werden. Überraschend bleibt, wie stark das Gefühl sich gleichwohl in diesen Sonetten ausprägt, wie auch hier immer noch der erlebte Augenblick sich in lebenerfüllte Wortkunst umsetzt.

Dennoch besteht in den Sonetten ebenso wie im „Klagelied" und im „Bergschloß" eine merkliche Entfernung zwischen dem Dichter und der Dichtung. Es ist Kunst eines Alternden, die mit Leidenschaft zu spielen scheint. Ist endgültig überwunden, vielmehr für Goethe unmöglich geworden, was das Lied seiner Jugend getragen hatte: leidenschaftlicher Ausdruck eines starken Gefühls, so leidenschaftlich, daß die künstlerische Gestaltung für jeden, der sie aus verwandter Lage heraus nacherlebt, etwas Erlösendes in sich birgt? Wie ein Wunder mag es wirken, daß nach solchem Verzicht der alte Goethe noch einmal zu einer Lyrik emporsteigen sollte, die unmittelbarer aus dem Herzen zum Herzen spricht. Es war nicht volle Rückkehr zur lyrischen Kunst seiner Frühzeit, es war ein Schritt über sie hinaus. Im „West-östlichen Divan" (1819) schenkt Goethe der Welt noch einmal eine neue Form lyrischen Sangs.

Wiederum ist neuerwachte Liebe die Voraussetzung. Noch mehr als zur Zeit der Sonette drängt sich dem Beschauer, der den Dichter nicht neben dessen Werk vergißt, das Unerquickliche auf, das mit der leidenschaftlichen Liebe eines Greises zu einem jungen Weib sich leicht verknüpft. Mit selbstverständlicher Sieghaftigkeit war Goethe einst in das Leben derer hineingetreten, die er liebte. Was er jetzt noch gewinnen konnte, war nur Nachklang des Einst; indes es half ihm, von höherer und reiferer Stufe aus zu sagen, was die Liebe zum Weib ihm bedeutete und welchen Sinn er ihr auch für das Gefühlsleben anderer geben konnte. Nur eine Verjüngung, die sich in Goethe vollzog, schenkte ihm solche Kraft. 1814 arbeitete



281. Marianne von Willemer. Kreidezeichnung aus dem Jahre 1819. Weimar, Goethe-National-museum

er an der Darstellung seiner Jugend, an „Dichtung und Wahrheit". Er selbst wurde wieder jünger, indem er sich auf den Wegen seiner Jugend verfolgte. Nach langer Zeit ging er zum erstenmal wieder in die Gegend, aus der er stammte, nach Frankfurt und an den Rhein. Marianne von Willemer hatte vor ihrer Ehe als Schauspielerin und Tänzerin schon Brentanos Herz berührt, in Brentanos Dichten ist ihr ein breiter Raum zugewiesen. Nun wird sie Goethes Freundin und kann ihm bieten, was ihm noch keine Frau geboten hatte. In seinen Tönen erwidert sie seinen Sang. Was sie da schafft und was davon in Goethes „Divan" übergeht, war stark genug, einen Vertoner wie Schubert zu locken. Es konnte vor der Welt überflügeln, was Goethe selbst dem „Divan" geschenkt hatte.

Marianne ist die Suleika des „West-östlichen Divans", Glied in einem Ganzen das nicht bloß von Liebe meldet, das im Irdischen nach allen Seiten geht. Zum erstenmal vereinigt Goethe eine Fülle verschiedensten Sangs in Zyklenform (auch das wird anderen zum Vorbild). Er überholt dabei weit, was die „Elegien" aus Rom in verwandtem Sinne versucht hatten. In zwölf Büchern baut sich der „Divan" auf; fühlbar ist die antithetische Architektonik dieser Abfolge. Westöstlich nennt er sich, weil er die beiden Pole West und Ost in sich verbindet. Nach dem Osten hatte Goethes Sinnen schon lange geblickt. Auch Herder wies ihm diesen Weg. Die deutschen Romantiker gingen ihn immer zielbewußter; doch während ihnen Indien vor allem am Herzen lag, wirkt auf Goethe Persien, persisches Dichten, Denken und Fühlen, weit verwandter. Als er Joseph von Hammers Verdeutschung des „Diwan" von Mohammed Schemsed-din Hafis (von 1812/13) aufschlug, ging ihm der starke Gegensatz auf zwischen den Greueln politischer Stürme, die damals den Orient erschütterten, und der ungetrübten Heiterkeit des Dichters Hafis, der, während rund um ihn her Reiche zusammenstürzten und Usurpatoren donnernd emporschossen, mit ungestörtem Frohsinn von Nachtigallen und Rosen, von Wein und Liebe sang: „Das Ungestüm der Zeiten mußte einen Geist, wie Hafisens, nur noch mit größerer Freiheit entfesseln, als es vielleicht in ruhigern Zeiten geschehen wäre." Goethes „Divan" eröffnen die Verse:

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten . . .

So sah Goethe in Hafis' Erleben sein eigenes. Falsch wäre die Annahme, das „Zeitablehnungsgenie", wie man Goethe bald nannte, gehe im „West-östlichen Divan" nur dem Wein und der Liebe, dann einer Selbstbesinnung über sich und die Welt nach. Kräftig genug spricht Goethe hier aus, was ihn an seiner Umwelt stört. Die deutschen Dichter wurden nach dem Wiener Kongreß mehr und mehr zur Protestdichtung gedrängt. Solche Protestdichtung ist zum guten Teil auch der „Divan", allerdings nicht im Sinne eines jähen Umsturzes oder gar einer deutschtümelnden Beengheit. Gegen das eine wie gegen das andere wehrt sich der „Divan". In scharfer Abwehr der Modeschlagworte tritt er für das ein, was für Goethes Auge groß war, sogar für Napoleon.

Er singt von Wein und von Liebe, aber er dringt über die Freuden und Genüsse des Daseins hinaus, nicht wie Klopstock, nicht, indem er sich hoch über das Leben zu erheben sucht, sondern indem er den tiefsten Sinn wirklichkeitsfrohen Erlebens ausspricht.

Die Form der Gedichte des Divans geht dem Orientalischen eher aus dem Wege. Der gereimte Vierzeiler herrscht, wie auch sonst in Goethes Lyrik, wo sie sich dem Volksliedartigen nähert. Hammers „Diwan" meidet den Reim, selten treten Vierzeiler auf:

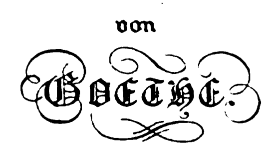
Ohne deinen Wangenglanz
Ist kein Tag für mich geblieben,
Nichts als eine finstre Nacht
Ist für mich zurückgeblieben.

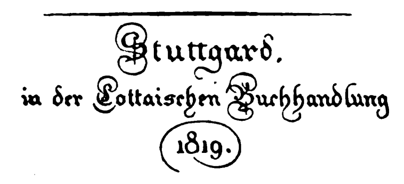
Von dem vielen Tränennaß,
So bei unsrer Trennung strömte,
Ist mein Auge ohne Licht
(Gott behüte dich!) geblieben.

So geht es weiter, indem Strophe mit Strophe durch die Wiederkehr des letzten Wortes verbunden wird. Goethe meidet solche Verknüpfung, nur den Rhythmus übernimmt er. Vier Zeilen vierhebiger Trochäen, kreuzweis gereimt, sind dem „Divan" Goethes geläufig. Das wird deutschen Dichtern, voran Heine, lieb und wertvoll. Das Gedicht „Selige Sehnsucht" hat diese Form, während das Gedicht „Wiederfinden" zu Achtzeilern weitergeht, im übrigen aber die gleiche Form wahrt. In beiden Gedichten gipfelt der „Divan".

Sonst ein Bekenntnis im Sinn der hohen Wertung, die von Goethe der auserlesenen Persönlichkeit zuerkannt wird, ein Bekenntnis zugleich zu einer Religion unerschütterlicher Werktätigkeit, wagt der Divan in der „Seligen Sehnsucht" den Schritt hinaus über die Grenzen des einmaligen Diesseitslebens. Großartiger noch faßt „Wiederfinden" in kosmischem Sinn, was die Liebe von Mann und Weib bedeutet. Dort ein Aufruf, sich selbst willig zu opfern, um aus solcher Hingabe dieses Lebens zu einem höheren emporzusteigen:







282. Titel des „Westöstlichen Divan". Erstausgabe

Und solang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Hier echt goethisches Deuten der Menschenseele aus den großen Zusammenhängen der Natur, überkühn in der Gleichstellung von Goethes Lieben und von Vorgängen der Weltentstehung, aber gerade dadurch machtvollste Adelung alles dessen, was den Mann mit der Frau verbindet. Eros, der — wie es im „Faust" heißt — alles begonnen hat, herrscht hier wie dort.

Dionysisch tönen beide Gedichte. Seherhaft überholen sie, was Goethe bis dahin von der Liebe zum Weib gesagt hatte. Noch in der Ballade „Der Gott und die Bajadere", am Ende des 18. Jahrhunderts, war der Mann Erlöser des liebenden Weibes. Das entsprach der Haltung der Elegien. Im „Divan" blickt der Liebende nicht länger überlegen auf die Geliebte herab. Ebenbürtig ist ihm die Frau geworden; so darf sie auch als Dichtgenossin neben den Dichter treten. Ein Schritt weiter war noch möglich: Die Frau wird Erlöserin. So meint es die Marienbader „Elegie" von 1823. Sie wahrt das Beruhigte einer fast lehrhaften Dichtung. Dennoch hat Goethe nie vorher mit gleicher Überzeugungskraft ausgesprochen, was die Nähe des geliebten Weibes dem Manne bedeuten kann. Kunstvoll deutet Goethe hier den Satz, mit dem sein „Faust" ausklingt: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan." Sein Lebtag hatte er solches Glück erfahren, doch nur als Greis findet er das rechte Wort für das Erlösende, das ihm aus der Liebe zum Weib von früh auf erstanden war.

S. 326ff. Zu „Pandora" vgl. *GuG* S. 244ff.

S. 328ff. Nähere Begründung der hier gebotenen Ausführungen über „Faust" ist in dem Aufsatz „Goethe und das Problem der Faustischen Natur" von 1908 zu finden (*A 2* S. 366ff.). Er stützt sich auf J. Minors Worte über Schillers Wirkung auf Goethe (sieh oben S. 324 zu S. 287ff.) und sucht Minors Ergebnisse weiterzuführen.

S. 331f. Der Aufbau des „Faust" ist hier nach einer ungedruckten Arbeit Stefan Hocks dargestellt, die für seine Geschichte der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts in diesem Handbuch bestimmt war. Vgl. *GuG* S. 249. — Über Goethes Maskenzüge: ebenda S. 245f.

S. 337f. Den Schluß des „Faust" möchte Karl Justus Obenauer („Der faustische Mensch" Jena 1922 S. 214f.) in positiver katholischem Sinn fassen, als es bisher üblich war; er nennt ihn eine „Rück- und Heimkehr nach langen Umwegen zu dem, was der Protestant im Leben selbst verlassen und verneint hatte". Bewußt war sich Goethe solcher Wandlung kaum. Um so wichtiger und dringlicher stellt sich die Frage, wieweit Goethes Weltanschauung dem Katholizismus näher steht als dem Protestantismus, ohne freilich daß er selbst erfaßt hätte, was ihn mit dem Katholizismus verband. Noch ist diese Frage viel zu wenig erwogen worden; und so geht auch die Darstellung oben nicht auf sie ein. Etwas näher tritt ihr der Aufsatz „Barockstil in der Dichtung" von O. Walzel (in der Zeitschrift „Schönere Zukunft" 1928, Jahrgang 4, Nr. 10, S. 200ff.). Ausführlicheres wird vorbereitet.

S. 341ff. Der Abschnitt „Roman und Novelle" ruht auf den Einleitungen O. Walzels zu den Bänden der Festausgabe 11 (Lehrjahre), 12 (Wanderjahre), 13 (Wahlverwandtschaften), 14 (Kleine Erzählungen). Dort ist auch weitere Literatur nachgewiesen.

S. 345 Novalis und die „Lehrjahre": vgl. O. Walzel. Germanisch-Romanische Monatsschrift 7, 403ff. 465ff.

S. 347f. Zu den „Wahlverwandtschaften" vgl. auch *A 2* S. 390ff.

S. 353 Über Bettinens Anteil an Goethes Sonetten: Fritz Bergemann im Nachwort zu Reinhold Steigs Ausgabe von „Bettinas Briefwechsel mit Goethe" (Leipzig 1922) S. 416; dann Bergemann, Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe, ebenda 1927 S. 50.

S. 353ff. Zum „Divan"; Rudolf Richters 3. Band der Festausgabe; er dankt sein Bestes den Arbeiten Konrad Burdachs.

NACHWORT

Wenn dieses „Handbuch" nicht einen unübersehbar großen Umfang gewinnen soll, ist Beschränkung der Grenzen des einzelnen Beitrages unerläßlich. Unerfüllbar ist daher der Wunsch, einzelne Gebiete ausführlicher dargestellt zu sehen, als es hier geschehen ist. So gern ich als Herausgeber und Mitarbeiter diesem Wunsch entgegenkäme, es hieße doch das Ganze zerstören. Die Deutsche Dichtung seit Gottsched ließ vollends nur die Wahl offen, entweder den Klassizismus oder die nachklassische Dichtung in knappster Form zu erörtern. Da gerade ich schon mehrfach das 19. Jahrhundert nach seinen verschiedenen Richtungen zu entwickeln versucht habe, halte ich mich für berechtigt, im „Handbuch" nur das Große und Entscheidende dieser Zeit festzuhalten und dadurch Raum für den Klassizismus zu schaffen.. Noch wichtiger ist mir ein anderer Grund. Das 19. Jahrhundert rückt uns jetzt ferner und ferner, merklicher wird, was uns von ihm trennt, und wir lassen manches fallen, was aus diesem Bereich noch vor kurzem für bedeutsam und wesentlich gegolten hat. Klarer offenbart sich, um wieviel wertvoller für die Nachwelt der deutsche Klassizismus ist als ein guter Teil der Dichtung aus der Folgezeit. So dürfte es dem Sinn des Augenblicks entsprechen, den deutschen Klassizismus eindringlicher zu vergegenwärtigen. Das habe ich versucht. Trotzdem durfte auch er nur in seinen bedeutendsten Zügen gekennzeichnet werden, wenn nicht die gegebenen Raumverhältnisse durchaus verwirrt werden sollten. Nicht jetzt schon, erst nach Abschluß der ganzen Arbeit kann sich erweisen, wieweit für den deutschen Klassizismus starke Heraushebung der großen Individualitäten auf Kosten ihrer Umwelt, für das 19. Jahrhundert eine mehr kollektivistische Betrachtung gerechtfertigt war und ist.

Die Anmerkungen sollen in diesen beiden Bänden durchaus nicht — wie es sonst im Handbuch üblich — einen Überblick über die bestehende Fachliteratur geben, nur da und dort durch Hinweise auf Arbeiten anderer oder auch des Verfassers eine weitere Perspektive eröffnen, kurz Angedeutetem zur Begründung verhelfen oder vor allem den Zusammenhang mit dem Bande „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" herstellen, der naturgemäß einzelne Fragen ausführlicher erwägen konnte. Angesichts der unübersehbaren Fülle von Schriften über die deutsche Dichtung seit Gottsched hätte jeder Versuch, die Fachliteratur zu nennen, nur eine sehr angreifbare Auswahl zeitigen können. Was hier nicht geboten wird, ist in der vierten Auflage der von mir ergänzten „Geschichte der deutschen Literatur" von Wilhelm Scherer (Berlin 1928) durch Josef Körners Bibliographie geleistet.

Herzlichst zu danken habe ich allen, die mir diesmal wieder treue Hilfe geleistet haben, vor allem Fräulein Dr. Luise Thon.

Bonn am Rhein, Ende Januar 1929. Oskar Walzel.



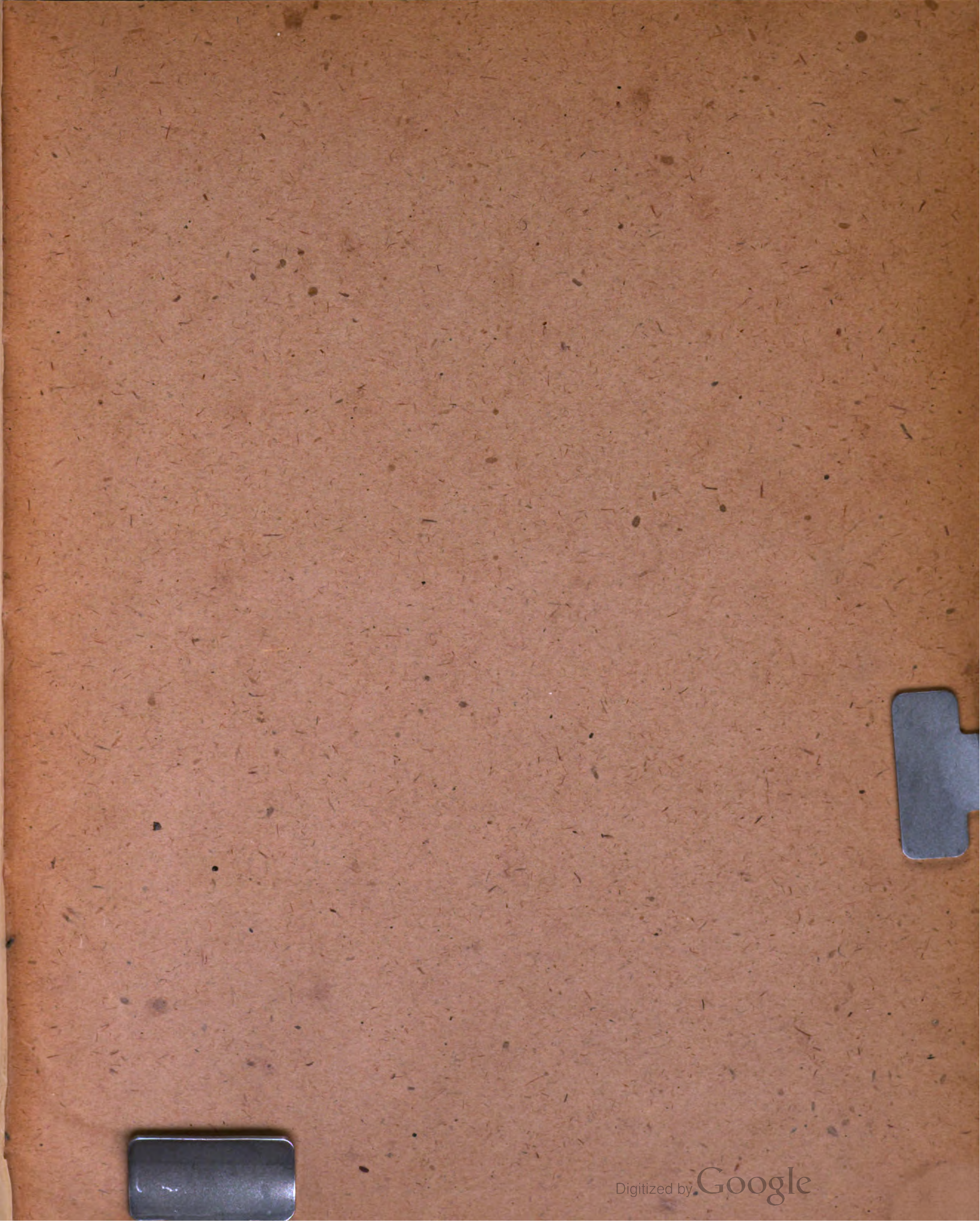
NAMENREGISTER

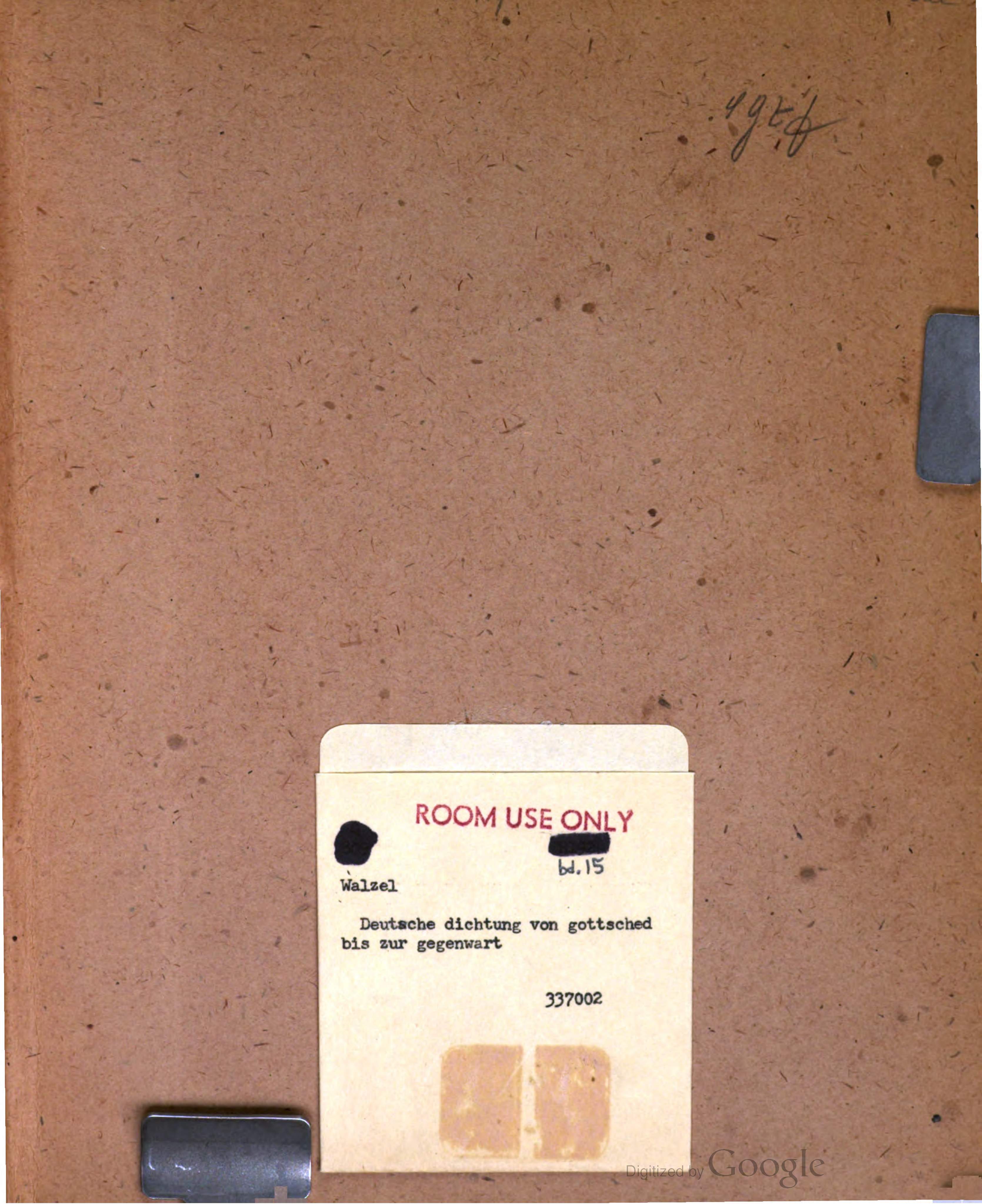
Von Dr. HEINZ MERTENS

SACHREGISTER

Von Dr. HEINZ MERTENS

INHALT






PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000046025326